9

现代文艺理论译丛(下)

XIANDAI WENYI LILUN YICONG

中国社会科学院文学研究所 编

中国社会科学院文学研究所

学术汇刊

《现代文艺理论译丛》创刊于1961年，是一本介绍现代外国进步的文艺理论，文艺批评以及有关材料的不定期刊物。本套书共上、中、下3卷，将原刊汇为一编，以飨读者。下卷包括原刊第5、6辑的内容，主要收录了前苏联文艺理论工作者论述文艺理论批评史和美学史上重要时代或重要人物的文章。

任达 程代熙 卢维允 杨宇 舒栋 李孝风 张守慎 王云和 蔡时济 吴启元 夜澄 李辉凡 周永 王文 王熹 陆人豪 干梭

知识产权出版社

责任编辑：马　岳
封面设计：段维东

中国社会科学院文学研究所
学术汇刊

上架建议：文学



ISBN 978-7-80247-904-3／I·112
（2845）定价：218.00元（上、中、下）

现代文艺理论译丛（下）

9

XIANDAI WENYI LILUN YICONG

中国社会科学院文学研究所 编

中国社会科学院文学研究所

学术汇刊

知识产权出版社

内容提要

《现代文艺理论译丛》创刊于1961年，是一本介绍现代外国进步的文艺理论、文艺批评以及有关材料的不定期刊物。本套书共上、中、下3卷，将原刊汇为一编，以飨读者。下卷收录了原刊第5、6辑的内容，主要收录了前苏联文艺理论工作者论述文艺理论批评史和美学史上重要时代或重要人物的文章。

责任编辑：马　岳　　　　**责任校对**：韩秀天
装帧设计：段维东　　　　**责任出版**：卢运霞

图书在版编目（CIP）数据

现代文艺理论译丛/中国社会科学院文学研究所编．—北京：知识产权出版社，2010.3
（中国社会科学院文学研究所学术汇刊）
ISBN 978-7-80247-904-3
Ⅰ．①现…　Ⅱ．①中…　Ⅲ．①文艺理论-现代-文集　Ⅳ．①I0-53
中国版本图书馆CIP数据核字（2010）第029239号

中国社会科学院文学研究所学术汇刊
现代文艺理论译丛（下）
中国社会科学院文学研究所　编

出版发行：知识产权出版社

社　址：	北京市海淀区马甸南村1号	邮　编：	100088
网　址：	http://www.ipph.cn	邮　箱：	bjb@cnipr.com
发行电话：	010-82000860转8101/8102	传　真：	010-82005070/82000893
责编电话：	010-82000860转8171	责编邮箱：	mayue@cnipr.com
印　刷：	北京市凯鑫印刷有限公司	经　销：	新华书店及相关销售网点
开　本：	720mm×960mm　1/16	印　张：	100.5
版　次：	2010年5月第一版	印　次：	2010年5月第一次印刷
字　数：	1528千字	定　价：	218.00元（上、中、下）

ISBN 978-7-80247-904-3/I·112（2845）

目　录

现代文艺理论译丛（上）

现代文艺理论译丛（第一辑）

现代文艺理论译丛（第二辑）

现代文艺理论译丛（中）

现代文艺理论译丛（第三辑）

现代文艺理论译丛（第四辑）

现代文艺理论译丛（下）

现代文艺理论译丛（第五辑）

现代文艺理论译丛（第六辑）

现代文艺理论译丛

（第五辑）

论古代埃及的审美观念

〔苏联〕П. 特罗菲莫夫

古代埃及没有给我们留下任何专门讨论美学问题的著作，想来这种著作也未曾有过。因此，关于古代埃及人的美学思想，我们只能根据一些零星的言论来判断，它们散见于刻在石头或是写在纸草上的各种各样的文艺作品中（法老和达官贵人们的传记、神的赞歌、故事、神话等等）。这些言论的基本话题是美的观念，它经常被用在两个不同的意义上。在一种情况下，美被看作是完全具体的世间事物和现象的崇高美质；在另一种情况下，它则被理解为由宗教意识所产生的超自然的力量和现象的形容语。

在古代埃及的文献中，常常提到那些美好的天涯海角，那里盛产葡萄和无花果，酒比泉水还要多；那里到处都是奶油和蜂蜜，花园里挂满了各种各样的果实，沃野上生长着大麦和小麦，草地上放牧着无数的牲口。这些文献也谈到了淑女的窈窕，用金、银、天青石制成的装饰物，华丽的衣服和用具，美丽的鸟儿和纯良的牲畜，以及英俊的少年等等。在奥西利斯尸体前的《爱西斯和纳弗齐斯的哀恸》[1] 这个著名神话中这样写道：“美妙的少年，你过早地离开了我们，你血气方刚，还不是……”[2]

---

[1] 奥西利斯是埃及神话中的大地之神，他秉性善良，深受人民爱戴，后被恶神赛特杀害。神话《爱西斯和纳弗齐斯的哀恸》描述女神爱西斯（奥西利斯之妻）和纳弗齐斯（奥西利斯之姊）在找到了奥西利斯的尸体时的哀恸。——译者注。

[2] M·Э·马齐耶：《古代埃及神话》，苏联科学院出版社，一九五六年，第九五页。

这说明古埃及人把美理解得很广泛。凡是结构匀称的自然物，色彩美丽的鸟兽，轻盈矫健的人体，都属于美的范畴。他们和现在的人一样，称某种事物和现象为美，是因为这些事物和现象在他们心中引起了一定的感情：这些事物使他们快乐，使他们的耳目感到愉悦；他们欣赏那多彩的生活在其中的反映。古代埃及人把一切危害和扼杀生命、过早地剥夺一切生灵的生存权利的东西，都看作是美的对立面。

古代埃及人还没有把美当作一种完全形成了的美学范畴，所以它还不能作为那独特的科学——美学的研究对象。对于他们说来，美主要是某种具体的事物（现实的或非现实的），却不是一般的美的概念。美作为一般的概念，在其他民族那里出现得也比较晚。同时也得指出，在古代埃及人的思维里，已经有了关于美的一般的观念。这可以从下面一点看出：他们对现实中的美的事物和现象的各种判断，同表现为有关美的一般结论的幻想结合在一起了。反映在古代埃及人的意识里的美，首先是人世间的现实生活，他们关于人间生活的归宿——冥界生活的观念，也不能扼杀他们自然而然的对现实生活的热爱。例如《竖琴手之歌》便把人间生活歌唱为最高的幸福，而且这无论是对富人还是对不幸的、颠沛流离的穷人都是一样。

古代埃及人赞美尼罗河，把它看成为伟大而美妙的事物，因为它用自己泛滥出来的河水灌溉他们的田地，从而带来了蓬勃的生机和美好的日子。在产生于中王国[1]时期的《尼罗河颂》中有这样的诗句：

> 赞美你，尼罗河，你从大地中向外冒涌，
> 你的到来，为了使埃及欣欣向荣！……
> 你把拉神[2]创造了的田地灌溉，
> 为了使普天下的生灵安乐康泰……
> 它创造了大麦和小麦，
> 使神殿里充满节日的景象。

---

[1] 中王国（公元前二四〇〇——一五八〇）是埃及王国时期的黄金时代。——译者注。

[2] 拉神是埃及神话中最古老、最有权威的太阳神。——译者注。

如果它姗姗来迟，
那么眼前就会出现灾难，
众人的家境变得贫穷，
众神的祭品一扫而空，
千百万人的生命也要被断送；
但要是它滚滚而来，
那么大地也笑了，生灵也笑了。
人们那个乐呀，
嘴也合不上了。
它带来了粮食和丰富的食物，
它创造了一切美好的事物……[1]

关于生活就是美的观念，也出现在古代埃及人的宗教中。在这些观念里，生活就是神的生活，而国王和法老则被埃及人看作是众神在大地上的后裔。

古代埃及的文学作品描写了优美的神灵，在它的神威面前，一切的敌人都会像在战神索赫密特面前发抖，而埃及在作品中被描绘成神的美丽花园。在古代埃及的文学作品中，也讲到了女神哈托尔[2]，她被称为美丽的天宫之主，造福生灵的金子，和星星之主等等。在《奥西利斯颂》中，奥西利斯神被赞美为永恒宇宙的主宰，神中之王。他有很多的雅号，他的美德和对众神的慈爱是出奇的：

他带来了礼物，
让整个大地都丰衣足食。
心儿甜蜜蜜，人们喜洋洋，
心在乐，人在笑，
大家都在颂扬他的美质……[3]

---

[1] 马齐耶：《古代埃及神话》，第九一——九二页。
[2] 女神哈托尔是太阳神拉的女儿。——译者注。
[3] 马齐耶：《古代埃及神话》，第一一八页。

在古代埃及的文学作品中，国王总是优美的，而他们的美质是众神赐予他们的恩泽："宇宙万物，聚集一堂的所有王子，祭司和百姓，所有的小孩和少年！你们听我说！细听我要说的话！要理解我给你们安排生活的计划，请洞察我先父阿蒙的力量[1]，是他缔造了我的优美性格……"[2]

在从大官斯哈特庇勃尔的陵墓中找到的另一首赞歌中，国王及其美质完全和神及其美质等同起来了。把国王比作智慧的神灵，比作照耀大地胜于一般红日的光辉太阳，比作能比尼罗河更能有效地绿化田野和使生灵兴旺的力量。"……他是给予呼吸的生命。他把食物赠给追随他的臣民，他让追随他的人吃得饱饱。国王就意味着食物，从他的口中能生产出东西来[3]，他是万物的创造者，他就是赫诺姆[4]，人类的祖先……"[5] 神（也就是国王）是具有某种绝对美的和富有创造力的，万物都由他创造出来。

所有这些带有唯心主义和宗教色彩的关于美的观念，都有其阶级的和认识论的基础。

它们的阶级基础和古代埃及上层奴隶主的阶级愿望联系着。古代埃及的统治阶级企图把国王神化，把他在广大农民、手工业者和奴隶的面前，抬高到一切土地和人的最高占有者的地位，向他们灌输国王就是神的后裔的道理，从而在思想上巩固他的统治地位。关于和法老的美质等量齐观的神的美质的思想，在埃及国王和外国侵略者的斗争中，以及在他们自己的内战中，起过很大的作用。古代埃及人关于美的唯心主义观念的认识论基础，是在于对现实中的美的因素的原始的神化，在于他们对神——国王的拟人化，和把美看成是凌驾于人之上

[1] 阿蒙神是中王国时期最受崇拜的神，当时埃及的国王大都把他当作自己的先人。在《阿蒙颂》中说阿蒙是"一切父亲和神灵的父亲，他张起了天幕，固定了大地"。——译者注。

[2] Б. 托拉耶夫：《埃及文学》，第一卷，一九二〇年，第一七〇页。

[3] 这句话的直译应是"生长就是他的嘴"，这很费解。我揣想这可能是从神的口中能生长出东西来的意思，这在埃及神话中并不算悖理，例如在《阿蒙颂》中就有这样的话："人由他的眼睛出，神从他的口中来。"——译者注。

[4] 赫诺姆是埃及神话中的创造人的神之一。——译者注。

[5] 托拉耶夫：《古代东方史》，第一卷，一九三五年，第二四五页。

的某种绝对物。在古代埃及的条件下，那时思想体系的全部形式，还没有像后来的那样复杂，由人世间的美向神和法老的美的转化，就显得格外的清楚和明显。太阳的美及其造福大地和人类的活力，被转化为太阳神阿通的美，就是个例子。在创作于“异端者”阿赫那通法老时代的《阿通颂》中[1]，歌颂了赐予大地生命的太阳。在那里，对神的赞美就是对天体行星的赞美，实际上把他的起死回生的力量，看作为他的美质。在《阿通颂》中这样写道：

“哦，永生的阿通，世界的主宰，当你出海上升的时候，你美丽无比。你光辉，你优美，你雄伟。你的爱神圣而伟大，你的光芒照耀全人类。为了心的跳跃，你闪耀，你的爱流溢于大地。崇高的神创造了自身，又创造了所有的国土；地面上的一切：所有的人、牲畜、羊群和树木，也都是神的创造。只要你照耀着他们，他们就有生命。你给谁创造了眼睛，你就是谁的父亲和母亲。当你照耀着他们，他们就注视着你并向你顶礼。你照遍了整个大地。当你冉冉上升，当他们看到了你——他们的主人，他们的心就乐得跳个不停。

“但当你落向西方，他们就像死人一样地躺了下来。只要你还没有在黎明的东方露面，他们的头就一直蒙着，鼻子也塞着。那时他们伸出手来，称颂你的灵魂。你以自己的美质给了心灵生命，你的美质也就是生命。当你把光芒送给大地，普天苍生都手舞足蹈。歌手和琴师在哈特平平宫和伊阿赫塔通的所有神殿中欢聚；那里是向你奉献丰盛祭品的最好场所。”[2]

古代的埃及人把神的美和自然的美相接近，他们非常接近于美就是生活的认识，他们考察美是通过那些尽管是被神化了的但完全是物质的现象，也就是通过一切生命创造力的巨大的体现者——太阳。的确，在古代埃及的文献中，也能碰到一些这样的见解，在它们的基础上可以作出结论说，埃及人不仅把美比作生命，同时也把美比作死

[1] 在埃及中王国时期，最高的神是阿蒙。到了新王国时期的阿明霍特普四世执政时，国王下令取消了对阿蒙神的崇拜，而太阳神阿通被崇拜为最高的神。古城底比斯由原来的“阿蒙城”改名为“阿通城”，而最有意思的是阿明霍特普四世本人也改名为“阿赫那通”，意即“对阿通有利的人”。——译者注。

[2] 斯特罗维：《古代东方史》，一九三四年，第五四页。

亡。譬如，在《失望者和自己灵魂的谈话》中[1]，能遇到如下的箴言：

“死神今天站在我面前，像康复的朕兆，像脱离了病魔的缠扰……死神今天站在我面前，像荷花的芳香，像是沉醉在烟雨茫茫的岸上……死神今天站在我面前，像消失了的风暴，像游子从远方回到了自己的故乡……死神今天站在我面前，像一个被监禁了多年的囚徒，渴望见到家屋的墙垣。”[2]

但是，这些把死亡比拟为人的幸福的话语所表达出来的厌世情绪，显然只是为上层阶级的某些人所有，而不是属于整个人民；而且在这里面，也间接地包含着生活就是美的思想，不过这生活不是在地面上，而是在彼岸世界；他们对这彼岸世界是十分迷信的。

在古代埃及，关于美的思想，还没有和人们的宇宙论及迷信观念分家；它和它们紧密地联系着，所以就其本身的特点还并没有形成独立的美学思想。但它和稍后出现的关于美的观念比较起来，例如，和古希腊唯心主义者柏拉图的观念相比较，就能显示出它的优越性。这表现在，古代埃及人关于美的观念总还是没有脱离开、而是联系着人们在世间生活的趣味。在古代埃及人的意识中，美不是直观的简单对象，而是能给人们带来生命和欢乐的巨大力量。

在关于人的美的观念中，贯注着人性的暖流。譬如，古代埃及的作家在达官贵人的美质中，首先是想看到一个普通人的美质。又如，他们在赞美一个大官的夫人时，就夸她在点缀着羽毛的头饰下，是一位多么美丽的妇人；她乐天，生气勃勃，她的声音能引起人们的喜悦。但如果说在这样的赞歌中，对普通人的赞颂一般是在间接的和有些模糊的形式中流露的；那么在古代埃及的情歌中，这种赞颂就表达得很直截了当。这里特别显示出了普通埃及人关于美的观念的人道主义和朴素的现实主义精神。下面是一首流传到今天的抒情诗片断：

---

[1] 《失望者和自己灵魂的谈话》是古代埃及中王国时期的文学名作。它描写一个遭到不幸的人，产生了厌世思想，不愿再活在人世，于是请求自己的灵魂和他一起到冥府去。——译者注。

[2] 《东方文化艺术史料》，第一卷，一九三九年，第一四五页。

她是举世无双的妹妹，
谁也比不上她漂亮。
看啊，她像天上的星辰，
象征着幸福的一年的诞生。
她神采奕奕，肌肤娇嫩，
她的明闪闪的眼睛迷人。
甜蜜啊，那两片轻巧的嘴唇，
从来没有说过多余的话。
修长的颈，匀称的头，
纯真的天青石是她的发。
她的手胜过黄金，
她的指头宛如莲花。
她的脚载着她的美，
地面上飘舞着她轻盈的步伐。
人们只要走过她的身边啊，
就都扭转脖子来看她。[1]

人身上的美是作为生命、作为生命最完美的表现而被揭示的。美丽的姑娘作为一个奇妙的创造物出现在我们面前。把她的优美之点同完全现实而且在埃及最被珍视的物品相比较：头发比作天青石，手比作黄金，指头比作莲花等等。在这首抒情诗的片断中，讲到的这个姑娘不是个喋喋不休的人，即她还有一定的内在的优点，这也就是告诉我们说，对于古代的埃及人，如果没有什么值得肯定的精神特点，人的美是不可思议的。

最后这一点特别有意义。必须首先指出，即使是肤浅地接触了古代埃及的文学作品后，我们也能相信，埃及人也许是在人类历史上，首先强调和发展了这样的思想：真、善、美的概念是密切地联系着的，尽管他们还不能明确地区分开这三个概念。

当然，古代埃及的不同阶级对真、善、美的概念本身的理解就不

[1] 马齐耶：《四千年前的埃及人读些什么》，一九三六年，第一一〇页。

一样，他们在各自的理解中注入了和本阶级的社会地位相一致的思想；但是，真、善、美之间的联系的原则本身，并不因此被动摇。

在一个美丽的古代埃及童话《真话和谎言》中，叙述了两个兄弟的故事。其中的一个叫真话，“他的身姿优美，在国内找不到另外一个像他那样英俊的人”。[1] 另一个叫谎言，却长得极其丑恶。在童话《两兄弟》中，弟弟不仅少年英俊，而且还有惊人的膂力和善良而正直的性格。可见，对于埃及人说来，没有真与善的美是不可思议的；同样地，他们把真与善也体现在美的形象里。

像美一样，丑也并没有被古代埃及人看作一个一般的美学范畴，而仅仅存在有关丑的事物和现象的观念。这些丑的事物有一定的共同的否定性特点，而且得到不同阶级的不同评价。和一切假的、恶的有关的丑也被埃及人视作是和美相敌对、并进行着斗争的力量。例如，古代埃及的神话《荷鲁斯和黑猪》就是如此。这个神话讲述的是，恶神赛特变成一头黑猪并撞伤了善神荷鲁斯的眼睛，从此荷鲁斯对黑猪恨之入骨。[2]

但是，如果认为，古代埃及人只是形而上学地区分开了美的和丑的，以及把它们互相对立了起来，那就错了。仔细地研究文献后，我们就能相信，埃及人并非不理解美和丑的内在联系和由第一个概念向第二个概念的转化，以及这二者之间的斗争关系。当然，这些思想还都是幼稚的，它们被隐藏在宗教迷信的外形下。所以，早在埃及人民历史的远古时代，就产生了关于自然的充满诗意的观念，其中贯穿着认识世界的朴素的唯物主义观点。古代的埃及人认为，太阳作为地面上一切美的源泉，和它自己的敌人——乌云、浓雾、雷电和黑夜——进行着不倦的斗争。当天空阴霾的时候，太阳逃到了异国；当光明之神赶走了这些敌人，太阳就回来了，太阳本身变成了神的额头上的一条喷火的赤蛇。被禁锢在莲花中的光明之神，在最初的混沌中站立了

[1] 《古代埃及的童话和故事》，一九五六年，第六八页。

[2] 荷鲁斯是奥西利斯神的儿子。他的降世是为了给被恶神赛特杀死的父亲报仇。荷鲁斯战胜赛特后，继承了父亲生前的神位——大地之神。荷鲁斯后来又设法使父亲复活，但奥西利斯没有再回到人间，他留在冥府为王。——译者注。

起来，从此开始了人世的生活。[1] 这个年轻而美丽、象征着地面繁殖力的神，成了敌对势力的牺牲品。我们看到，所有这些以及其他许多种类不同的，但从它们信仰天启、神威和魔法的力量这点来看是颇为一致的神话，在埃及历史的黎明时期就已经完备了，而且已经在最初的书写文字的文学著作中有了一定的记载。[2]

后来，特别是在中王国时期，埃及人关于美和丑的朴素的唯物主义观点，一方面具有了发展的神话形式，这尤其表现在关于爱西斯和奥西利斯的神话中；另一方面，也获得了从对现实生活现象的观察而得出的生活结论的形式。

譬如，有一个关于爱西斯的神话，讲爱西斯为了到禁止她去的岛上去，如何用以妙龄女郎变为丑老太婆的魔法，欺骗了渡船工人安迪。达到目的后，“……她咒骂自己的狡猾，然后又恢复了本来的姑娘面貌；她的身姿是多么的美丽，世界上没有第二个人可以和她媲美”。[3]

在观察现实生活现象而得出的结论中，一个说教者的结论是很有代表性的。他在向国王描述老年的情景时说，当衰老来临的时候，一切从前是好的和健康的都变成为差的和病态的；而美的变成为丑的，“好的变为差的，口味也消失了……”[4] 这时期的另一个文献资料（描写埃及因内战而引起的灾难）说明，许多先前是美丽而高尚的变成了丑恶的；而先前是丑恶和污秽的，倒反而变成为美丽而纯洁的。

从古代埃及也流传下来一些关于艺术和艺术创作问题的零碎的言论。是的，这些材料不多。我们知道，在古代埃及有过专门指导画家创作的书籍，譬如《壁画指南与比例准则》（在艾特弗寺院图书馆书目中有这一著作的书名），但它们是永远地遗失了。

---

[1] 埃及的有关开天辟地的神话很多，而且互相矛盾。有的神话说世界是天牛造的，也有关于赫诺姆神塑土创造世界的传说等等；但最普遍的一种说法是：太阳之子（即光明之神）从浑沌中冒出的莲花内升起来后，就开始了人世生活。——译者注。

[2] 托拉耶夫：《埃及文学》，第三四——三五页。

[3] 马齐耶：《古代埃及神话》，第一〇六页。

[4] 托拉耶夫：《古代东方史》，第二四二页。

从古代埃及的思想史中，我们发现在艺术问题、正像在关于美的问题上，都存有两种相反的观点：一种是宗教迷信的观点，另一种是朴素的现实主义观点。

按照宗教的说法，艺术是神的启示。它像一切其他的东西一样，都是由神所“臆造的”，它之所以获得意义，是由于得到了相应的称呼的结果。例如在一篇神学论文中谈到，人所创造出的一切，都是依照思想，或者说，归根结蒂还是依照神的“指令”产生的。“……埃及人认为自己的全部文化，都是神的启示。神曾经管辖过他们的祖国；奥西利斯和爱西斯是文化的传播者。[1]

“神是文化的庇荫者和保护者，是文字、祭仪、一切知识和国家制度的发明者。文学作品，不管是宗教经文或者是医学论著，都归功于神的创造，它们被认为是从天上掉下来的，是在先皇时代的寺院内找到的，等等。他们把‘神谕’看作是象形文字和‘文学’概念的术语。神在同样的程度上主管着书写人的芦苇笔，丈量土地的绳索，医生用的工具和雕塑家用的刀具。”[2]

根据朴素的现实主义观点，艺术是人的活动的结果，它高于一切的神。不错，这个观点因带有过分的离奇性而有所减色。按照这个观点，艺术家不光光是现实生活现象的再现者，而且还是它的创造者。按照古代埃及人的观念，当雕塑家在创作一个人的雕像时，他不仅仅是在石头上或是黏土上再现出这个人的特征，而且，如果不是全部的话，他也是部分地在创造这个人的生命。

古代埃及人把自身的品质和行为移置到神的身上，他们认为赫诺姆神曾经用黏土作出第一个活人。艺术家遵循他的榜样，在创造人、动物等的形象时，也创造着它们的生命。这正如著名的古埃及文化的研究者卡斯当·玛斯庇罗说的，埃及人认为“那个创造或描摹任何一种形象的人，就是在直接地创造新的有生命的活物……陵墓中的殉葬物也完全是为了达到这个目的，——玛斯庇罗写道——这些殉葬物

---

[1] 在古代埃及普遍崇拜大地之神奥西利斯和他的妻子女神爱西斯。根据埃及神话和传说，奥西利斯是最早的埃及国王，是他教会了埃及人耕种、园艺和酿酒等技术，是文化的传播者。请参看第二、第一〇页的注。——译者注。

[2] 托拉耶夫：《古代东方史》，第七七页。

能让被描摹的物体（或是仆人或是物件）继续保留下来，并迫使它们为满足死了的主人的需要继续服务，直到这些被描摹的形象在墓中消失为止”。❶

玛斯庇罗作出结论道，古代埃及艺术的一切部门，都不是建立在单一地为纯粹的美服务的基础上，而是为了达到某种完全固定的实用目的。作出这样性质的结论的还有其他许多学者。譬如，勃雷斯退特就认为“埃及人力图把美赋予一些事物，但所有这些事物都是为某种有益的目的服务的……塑像也具有实用的因素”。❷

从上面所说的，也能得出另一个颇为重要的结论。埃及人错误地把艺术的形象当作实物本身，而把对这些现象的描绘，当作是在创造它们本身。他们还没有在自然和对它的描绘之间划清必要的界限。这是完全符合历史的实际情况的。在远古时代，宗教对艺术的影响是如此之大，人们把艺术家、建筑师和雕塑匠人的活动都看作为某种神的活动。可是，在埃及人的神力万能的观念中，毕竟还包含着这样一个真理，即艺术不是现实物的简单的和消极的反映，而是它们的生命的反映，是在人们的记忆中延长它们的存在的一个手段。当然，这个真理是隐藏在宗教迷信的外壳里的。埃及人对于艺术任务的这种理解，一方面促进了埃及艺术中的现实主义的发展，另一方面也助长了那种和现实主义的反映生活的手法迥然不同的象征性和假定性的复杂体系在埃及艺术中的发展。

从保存到今天的古代埃及文献资料的断片中看出，真实地反映现实是被理解为一般艺术创作的最高原则的。明托赫齐普三世时代的古代埃及建筑师密尔济辛在自己的墓志铭中（我们知道，古代埃及人在生前就给自己准备好了墓志铭的）作最大程度的自我夸耀时写道：“我曾是一个经验丰富的艺术家，在自己的这门艺术中，论知识我高于一切人。我知道……在塑造出门、入门的人物形象时，该怎样使肢体的每个部分都恰到好处，我能传达出人体的动作，妇女的步履，挥舞着的刀影，被刀砍中的人的蜷曲的姿态……梦中就擒者的恐怖表

❶ 玛斯庇罗：《埃及》，一九一一年，第一九——二一页。

❷ 勃雷斯退特：《埃及史》，第一卷，一九一五年，第一〇七页。

情，抡动长矛者的手形，和奔跑着的人的弓形身姿。我会制作火烧不了、水洗不掉的镶嵌物。谁也没有我和我的长子的技艺高超。”[1]

由此可见，在古代埃及人关于艺术的观念中，除了唯心主义外，还有明显的生活真实的成分存在。同样的情况，我们也能在埃及人关于美的古老的观念中遇到。在那里面包含有这样一些绝对真理的成分，它们在数世纪来一直保存在艺术学中，并且在各种不同的，而首先是在人们对现实的艺术把握的基础上，不断地得到发展和充实。

（杨舍人译自《古代和中世纪美学思想论文集》，苏联科学院出版社，一九六一年）

[1] 马齐耶：《古代东方艺术史》，第一卷，一九四一年，第一六页和第十二注解。

论古代美学的经典作家*

〔苏联〕B. 阿斯穆斯

一

研究古代（指古代的希腊和罗马，下同——译者）美学不仅有历史意义。古代美学对美学思想的价值相当于希腊哲学对整个世界哲学史的价值。恩格斯写道："在希腊哲学的多种多样的形式中，差不多可以找到以后各种世界观的胚胎和发生过程。"❶

恩格斯论述希腊哲学的这句话也完全适用于希腊美学。希腊人也在这个领域中创造出"差不多……以后各种世界观"的胚胎。研究古代美学的人开始面对着这种情况，即美学上的唯物主义和唯心主义的斗争、关于美和艺术的形而上学观点和辩证观点的斗争是如何产生的。在德谟克利特、柏拉图、亚里士多德、普洛丁的美学学说中，首先出现了后来一直保留在文艺复兴时代和现代美学论著中的问题。这就是美的客观性问题、艺术的社会作用和教育作用问题、现实主义问题、现实主义在艺术上的范围问题、艺术的源泉问题、灵感问题、技巧和传统的意义问题、艺术作品问题、结构问题等等。

在美学领域中，正如在哲学领域中一样，我们不得不"常常回到这个小民族的成就方面来……他们的无所不包的才能与活动保证了

* 本文原系阿斯穆斯编的《古希腊罗马思想家论艺术》（苏联国立艺术出版社，一九三八年）的序言。——编者注。

❶ 恩格斯：《自然辩证法》，人民出版社，一九五三年，第二六页。

他们在人类发展史上为其他任何民族所不能要求的地位”❶。

古代社会的美学有充分权利可以称为古典的美学（在马克思主义奠基人所理解这个定语的意义上），因为它虽简单却深刻地提出了艺术理论的基本问题。这些问题是复杂困难的，是后来的形而上学观点（它在细节方面虽比较确切，但总的说来却极不深刻）所不曾解决的。❷

然而，除了上面所说的以外，还有另一个原因，使古代美学的研究成为特别有益而又迫切的工作。古代美学的内容不仅取决于哲学。古代美学是艺术的哲学，它同时取决于古代艺术本身的发展，它从艺术出发，以艺术为前提，根据艺术来进行一切分析，来建立全部体系。杰出的希腊美学家不只是抽象的“审美哲学家”或“艺术哲学家”。他们是赋有艺术才能、具有艺术修养的人，他们通过研究古代和同时代的艺术，通过自己的艺术经验、自己的艺术实践来培养审美分析的能力。对于他们来说，希腊艺术本身就是研究的范围和对象，就是审美分析的出发点。

马克思就已注意到，希腊艺术的意义同那仿佛是构成希腊社会组织骨架的该社会短暂的历史的物质基础不相适应。❸ 这种不相适应表现为，希腊艺术虽则以对自然界的神话关系为基础，但它就在神话由于人对自然势力的真正统治而遭到破坏与排斥的时代仍然保留着本身的审美意义。

一方面，正如马克思所指出的一样，希腊神话构成了“不只是希腊艺术的武库，并且是它的土壤”。马克思问道：“成为希腊人的幻想的基础、从而希腊［艺术］的基础的那种对自然的观点和对社会关系的观点，能够同自动纺机、铁道、机车和电报并存吗？”“希腊艺术的前提是希腊神话，也就是已经通过人民的幻想用一种不自觉

❶ 恩格斯：《自然辩证法》，人民出版社，第二六页。

❷ 同上。恩格斯正是就这一点论述了希腊哲学“胜过以后一切形而上学的敌手的优点”。恩格斯写道：“如果在细节上形而上学比希腊人要正确些，那么总的说来希腊人就比形而上学要正确些。”

❸ 参阅马克思：《〈政治经济学批判〉导言》，中译文见《马克思恩格斯全集》，人民出版社，第一二卷，一九六二年，第七六〇——七六一页。

的艺术方式加工过的自然和社会形式本身。这是希腊艺术的素材。”[1]不但如此。希腊艺术不仅以神话为前提，而且这种神话，正如马克思所指出的一样，只能是希腊形成的那种神话，不能是别的任何东西。马克思说：“埃及神话绝不能成为希腊艺术的土壤和母胎。”[2]

另一方面，希腊艺术是取决于历史上早已消失的那种自然观的，但这一点丝毫不减低希腊艺术对于我们这个时代的审美作用和审美价值。

按照马克思的解释，这里困难“不在于如何理解希腊艺术和史诗同一定社会发展形式结合一起”[3]。这里的困难在于如何理解希腊艺术和史诗“仍然能够给我们以艺术享受，而且就某方面说还是一种规范和高不可及的模本”[4]。

但是，马克思不仅注意到这里存在着的矛盾。在《〈政治经济学批判〉导言》的一段名言中，马克思指出了解决问题的关键。希腊艺术的永不枯竭的审美感染力之谜，照马克思看来，在于现代人在接触这种艺术作品的时候，通过欣赏古代的形象而再现自己的真实。这绝不是说，欣赏古代神话的形象会使现代人的思想开倒车，退向早已经历过的神话观点阶段。这种倒退其实是不可能的。马克思说：“成人不能再变成儿童，否则就变得可笑了。”[5] 假如没有可能退向神话发展所经历过的道路，那就完全不能由此得出结论说，神话时期所产生的艺术似乎会变得毫无价值，会失掉本身的审美作用。即使“成人”不能再变为“儿童。”“但是，”马克思问道，“儿童的天真不使他感到愉快吗？他自己不该努力在一个更高的阶梯上把自己的真实再现出来吗？在每一个时代，它的固有的性格不是在儿童的天性中纯真地复活着吗?”[6]希腊艺术的作用在于，希腊人“是正常的儿童”[7]，而“人类社会的童年在其发展得最完美的地方”，“作为永不复返的阶段”，它对我们显示出“不朽的魅力”。[8]

---

[1][2] 马克思：《〈政治经济学批判〉导言》，引自《马克思恩格斯全集》，第十二卷，第七六一页。引文中方形括号内“艺术”二字，在《全集》中为“神话”。

[3][4] 同上，第七六二页。

[5][6][7][8] 《马克思恩格斯全集》，第十二卷，第七六二页。译文依俄译略有改动。——译者注。

美学是作为企图认识和在理论上说明这样的艺术而产生的，它引起人们极大的研究兴趣。在美学的理论公式中，反映出每个具有非凡的艺术天赋的民族的最丰富、最珍贵的创作经验。严格地说，美学的公式、论断和学说不仅是理论的、哲学的概括。在它们当中跳动着艺术的节拍，表现出艺术形象的完美，发出了艺术的优美匀整、比喻生动的语言的声音。古代卓越的美学家本人多半是艺术家，是散文与诗歌的巨匠。德谟克利特是希腊散文的伟大修辞学家，苏格拉底是雕塑家，柏拉图是格言诗人和对话大师，是写作戏剧化的辩证辩论的能手。甚至公元三世纪的古代哲学的颓废派普洛丁的文字，也充满了古代艺术的伟大生命的真正回光和余音：在他那里，神秘的幻想仍旧被当作艺术类比的形式；世界上所见到的矛盾和一切不完善事物的问题的解决，借助于把人间生活比作一场悲剧等等。

苏格拉底、柏拉图、亚里士多德、普洛丁所创造的美的学说和艺术学说产生于这样的社会，这个社会建立在奴隶劳动和把奴隶和自由人截然划分为两个阶级的基础之上，这个社会里的政治、哲学和文学派别的斗争就是在统治阶级、“自由民阶级”的发展中各种势力、各种大同小异的思想的斗争。

然而，古代奴隶占有制，较之先前的氏族制，在当时来说却是社会发展的进步阶段。正如恩格斯在《家庭、私有制和国家的起源》中所指出的那样，古代奴隶占有的产生加快了商业、手工业，特别是艺术手工业的发展[1]，把这些职业变为占统治地位的行业。由于利用了被运入雅典的奴隶的劳动力，从而减少了对于雅典公民的剥削压迫，对梭伦以前时代盛行的土地高利贷与土地的无限集中作了限制。[2]恩格斯说：“旧式的残酷剥削自己同胞的方法，已经弃而不用，如今主要是剥削奴隶及非雅典顾客了。”[3]

奴隶主内部的斗争没有损害、也没有动摇过整个社会政治制度的最深厚的基础。奴隶反对奴隶主的斗争还不能形成哲学或美学的最高意识形态。在这个社会中，统治阶级，即奴隶主阶级的思想是占统治

---

[1][2][3] 分别参看恩格斯：《家庭、私有制和国家的起源》，人民出版社，一九五四年，第一一二、一一一、一一二页。

地位的思想。哲学、科学、美学、诗歌、雕塑、绘画都是由这个阶级的思想家创造出来的。在剥削奴隶劳动的条件下，在奴隶占有制的城邦的政治制度下，奴隶的阶级利益还不能在高度的思想实践、即哲学和美学中获得适当的表现。

在这个世界中，统治阶级的思想家对社会关系的实质缺乏正确的认识，他自囿于私人生活观念的范围之内。与政治和社会生活的上层建筑有关的各种现象，在他看来都是头等重要的东西，在他的概念中占极大的比重，与它们的实际意义并不相称。

例如，和亚里士多德年龄相近的人可能会认为，他们那个时代的政治生活的主要内容似乎完全地取决于马其顿派与雅典民族派的斗争。又如，柏拉图可能会认为，城邦的政治制度的未来的完善似乎完全有赖于艺术的特性，有赖于被准许参加城邦活动的艺术家的道德品质。同时，对于他们来说，奴隶制的问题甚至还不曾作为一个问题而出现，因为他们认为，这是预先解决了的，奴隶制与其说是人类的安排，还不如说是自然界本身的安排。

甚至研究古代世界的优秀艺术史家和美学家也不能从政治与文化生活的表面现象去揭示其真正的社会历史基础。在十八世纪中叶重新为德国发现古代艺术的完美和绝对标准的温克尔曼，天真地认为古代的城邦似乎是真正具有政治自由和民主的国家。

在古代社会里，奴隶肩负着直接生产劳动的全部重担。“自由民出身的人”可以从事经济管理、军事、政治、司法活动，但却只能以奴隶主和自由公民的身份从事这些活动。参加职业劳动者，即艺术、创作或表演劳动者的行列，对属于统治阶级的希腊人来说，无异于降低自己的社会阶级身份，变成手艺人、雇工，即低下和卑贱等级的人。

依据古代世界社会关系的基础本身而产生的这种关于职业劳动的观点，也不可避免地在审美世界观方面造成许多矛盾。

艺术实践的高度发展曾是希腊人社会生活的重要因素，艺术要求技巧、才能、学校教育，要求仔细研究自然界。希腊人也有高度的职业技术和艺术的职业传统。

另一方面，奴隶主的思想意识竭力不使统治阶级和其他社会阶级

混淆起来。把奴隶的沉重体力劳动和“自由民出身的人”的智力劳动加以截然划分，不但引起了对于实际的体力劳动的轻视，而且也引起了对于一切能获得生活资料的职业技能的轻视。

自然，希腊人当中也曾经出现过杰出的技师、设计师、发明家。塔伦特人毕达哥拉斯派阿尔基特[1]在公元前四世纪制造出飞行机械的模型，叙拉古人阿基米德是公元前三世纪伟大的希腊数学家、力学家和工程师——他们不过是这些设计师和发明家当中最杰出的两个而已。然而，古代技术史家却一致指出，古代社会的统治阶级是轻视技术劳动和技术问题的研究的。[2]

就古代美学来说，对职业劳动的这种轻视具有特殊意义。正如狄尔斯所说的那样，这种轻视表现为，“甚至像菲狄亚斯[3]这许多杰出的大师也仅仅被当作手艺人看待”[4]。

对技师、艺术家、雕塑家、画家的这种态度，也在古代美学学说中获得了思想上的反映。

古代世界最杰出的作家们断言，养成艺术实践的习惯是教育“自由民出身的人”的必要因素。这些美学家把培养某种艺术才能当作阶级特征，根据这个特征，可以正确无误地把“正派人”，即属于统治阶级的人和奴隶、农民以及手艺人等区别开来。

例如，在这个问题上，亚里士多德的看法对古代美学来说是具有典型意义的。他认为，假如年轻人由于艺术教育的结果不是像奴隶和小孩子那样无意识地学会了欣赏艺术和音乐，而是能够有意识地、充分了解地辨别艺术的特性，例如辨别旋律和节奏的优美，那么，阶级划分、“正派”与“下贱”阶级的区别似乎就可以达到了。

艺术教育问题的这种提法为古代美学家带来极大矛盾。作为奴隶占有制社会的教育原理，古代美学要求把一切职业性的成分、职业技

---

[1] 塔伦特人阿尔基特（公元前五世纪人），古希腊毕达哥拉斯派哲学家、科学家、将军。——译者注。

[2] 狄尔斯：《古代工程学》，莫斯科－列宁格勒，国立技术理论出版社，一九三四年，第三五——三六页。

[3] 菲狄亚斯（公元前五〇〇？——四三二?），古希腊最伟大的雕塑家，雅典女神庙中有许多塑像都出于他之手。——译者注。

[4] 狄尔斯：《古代工程学》，第三五页。

巧、能力和训练从艺术教育中排除出去。

另一方面，作为教育的审美原理，古代美学不能拒绝对于艺术和技巧因素的实际学习。亚里士多德说，只有亲自（尽管是在某种程度上）通晓艺术的人，才能够成为艺术的真正内行和鉴赏家。“十分明显，”亚里士多德写道：“一个人是否亲自实际研究某项业务，对于他在某一方面的发展来说，绝不是无关紧要的。”❶ 他又说：“要成为某种业务的可靠判断者，不亲自参与该业务的完成是不可能的，或者无论如何是有困难的。”❷ “为了能判断业务，必须能亲自处理业务，因此，人应该在年轻的时候从事这种业务。”❸

然而，认真看来，这种论断显然使亚里士多德美学原理的直观立场受到很大限制。亚里士多德对艺术的性质有深刻了解，正确地认识到，离开实际的掌握与熟悉，离开欣赏者本人的积极性，艺术欣赏就不可思议，因此，他提出从实践上精通艺术因素的要求。这个结论推翻了亚里士多德本人在艺术实践和艺术理论之间、在艺术匠人同有修养的艺术消费者与鉴赏家之间设立的屏障。

其实，在古希腊艺术中，这座屏障也难以完整地保存。这个具有古代典礼、宗教仪式形式的以及反映了奴隶占有制城邦后来的各种成就的艺术，在希腊人的生活中占着极大的地位。它装饰建筑，点缀民间的节庆，欢庆民族英雄、政治领袖的胜利，祝贺游戏和竞赛的优胜者。公元前五——四世纪的雅典公民所生活的日常环境，在颇大程度上是点缀着建筑、雕塑、绘画、史诗、抒情诗和戏剧等各种艺术的。

古代社会的思想家虽然并不是热情洋溢地对待艺术家的劳动，却不能不对建筑师、雕塑家、画家、吟游诗人、说书人、歌手、演员的杰出活动的性质感到兴趣，他们亲眼看到这种活动以本身的技艺改变并装饰着自己周围的全部生活。假如说亚里士多德作为奴隶占有制思想家，力求指出明确的界限，使“自由民出身的”业余艺术爱好者不得超出艺术兴趣的范围；那么，作为当时的伟大思想家，他却不能

❶ 亚里士多德：《政治学》，第1340B，二二——二三。

❷ 同上，1340B，二二——二五。

❸ 同上，1340B，三五——三七。

忽视艺术现象，不得不试图揭示艺术的真正性质。

因此，亚里士多德不仅是古代教育学体系的理论家，而且也是艺术和美学的最大的理论家。深刻关心艺术创作活动使亚里士多德有可能提出许多重大的美学原理问题。对艺术创作活动的这种关心使亚里士多德的美学获得了具有永恒意义的成就。亚里士多德提出了许多决定审美欣赏条件的论点，而且从中得出了许多有关艺术创作本身条件的准则。

以亚里士多德为代表，古代美学第一次试图研究认识审美对象的条件。它还研究了审美对象的结构，确立了关于它的有机的构造和发展的原则。它以天真的勇气和单纯提出了现实主义的逼真的审美诸条件问题。它摒弃了要求艺术家死板地临摹原型的幼稚的自然主义观点，也摒弃了粗暴地破坏逼真法则的毫无约束的恣意幻想和随心所欲。在比喻的理论方面，古希腊美学甚至达到了深入艺术形象的辩证性质。这种理论认为，艺术形象是按照本身同时兼备一致和差异、类似和不类似、臆造和反映实际等特征来表现事物的。最杰出的希腊美学家柏拉图、亚里士多德在研究希腊人当时所习见的各种艺术的丰富多彩时，一直涉及到各种艺术之间的特殊差别问题，涉及到每种艺术的特殊性质问题。这些研究在亚里士多德的美学中达到成熟阶段，他不仅为史诗、悲剧、喜剧的特殊性质下过精辟的定义，而且按照素材、描写对象和它的反映方式拟定了一切艺术的分类原则。

直观性是古希腊人哲学和美学世界观的无法消除的特征。在直观性这一点上，古希腊唯物主义不亚于古希腊唯心主义，古希腊美学不亚于古希腊认识论或伦理学。古希腊美学的对象不是改变世界的艺术，而只是通过自己的形象对世界进行直观的艺术。

在柏拉图的美学中，把美的“理式”的真正存在的直观宣布为培养哲学家——“爱智慧者”——的最终和最高目的。“色欲”按照爱的程度的上升使哲学家在他还不曾到达只有理性才可以达到的超感觉的美的直观的时候，从美的感性事物的直观，进入美的事物的直观。唯心主义者的柏拉图把这种超感觉的美界定为脱离一切感性因素和各种实践关系的“纯”直观对象。

亚里士多德消除了柏拉图的“理式”的孤立性质，即理式处于

物的世界以外的性质，但不曾消除（而且完全无意去消除）知识的最高理想——直观性。“尽管不能否认，”亚里士多德写道，“合乎道德的政治与军事活动在美和雄伟方面比其他各项活动优越，然而，它毕竟缺乏静止性，永远力求达到一定的目的，希望不是为了该活动本身。相反地，理性的直观活动却有极大的重要性，它是为自己本身而存在，并不希求达到任何目的，而只包含有适合于它自己的享受。”[1]

还有，普洛丁——生活在亚里士多德死后五百余年的奴隶占有制社会衰亡时期的哲学家——重新宣布“理性所能了解的”美的直观是美学发展的最高任务。

古代美学的直观性不仅表现在当时作者关于美的“理式”和关于了解这一理式的方法的学说里。直观性也渗透在古代美学家关于艺术对现实的关系的学说中。

艺术形象对现实的关系问题是美学的基本问题。在美学中这个问题所具有的意义和意识对存在的关系问题在认识论方面所具有的意义是同样重要的。古代美学严肃地提出这个问题，是符合实际要求的。艺术对现实的关系问题是苏格拉底、柏拉图和亚里士多德的中心研究工作。这个问题的提出，直接关系到艺术的认识作用问题和艺术的社会和教育职能问题的解决。

然而，和认识论及社会教育学理论不同，古代美学的最大代表者仍旧根据直观来论述古代美学的基本问题。

例如，柏拉图就把全部实在当作现实的层次或一些依次递降的阶段，当作真正存在的越来越不真实的反映或形象。对于柏拉图来说，最高现实或事物的真正本质是“理式”，是理性所能了解的事物“形式”[2] 或事物形象，它们是永恒不变，不以地点、时间的相对固定性、不以感性世界中所发生的变化和运动为转移的。相反地，感性事物，照柏拉图看来，仅仅部分地属于真正存在的世界，因为在某种程度上它们也与“理式”有关。它们既然与“非存在物”有关，因此

---

[1] 亚里士多德：《伦理学》，1177B，一六——二一。

[2] 按柏拉图的所谓“形式”，就是“理式”、“共相”或“概念”，请参阅《文艺对话集》，人民文学出版社，一九六三年，第二七一——二七二页。——译者注。

就没有真正的真实性：它们永远在产生，永远在消亡，但从来也不存在；它们永远在改变，但从来也不处于任何固定状态之中。与存在和非存在物同时有关的感性事物，所构成的并非真正存在的世界，而是“形成”的世界。就这种性质而论，感性事物远不是真正的真实。它们仅仅是真正存在的理式的暗淡、歪曲的反光和反映，是它们的不完善的类似物。照柏拉图看来，手艺人、技师、匠人所制造的实物，例如桌椅、房屋、器具，就是如此。这不是原型，而是在“理式”之外的世界存在着的原型的摹本。

艺术形象，照柏拉图看来，和真正的现实距离更远。假如感性世界的事物仅仅是真正存在的理式的反光，那么，艺术创造物就是反光的反光。它们所依据的原型，对于它们来说早已不是“理式”本身，而仅仅是理式的不完善的感性反映。假如对于木匠来说，他所制造的桌子的原型是桌子的“理式”，或者是其理性所能了解的真正存在的“形式”，那么，对于表现桌子的雕塑家或者画家来说，模型或者原型已经不再是“理式”。对于他们来说，他们所观察的和他们在工作中所依据的模型乃是感性事物，即已经存在于感性世界并由木匠造成了的桌子。然而，照柏拉图看来，这张感性的桌子既然不是实在本身，而仅仅是它的歪曲的和不真正存在的反映，那么，艺术家——画家、雕塑家——所创造的桌子，对于“理式”来说，早已不再是类似物，而是类似物的类似物，影子的影子了。

这种唯心主义的艺术观点的极端直观性，是非常明显的。柏拉图只是从消极反映真正现实的观点去理解艺术作品。他没有提出艺术是艺术家的积极活动、是思想实践的特殊形式的问题。对于柏拉图来说，重要的并不是艺术家所作的东西，而是在他所作的东西当中（不以他的活动本身为转移）反映了什么。对他说来，艺术仅仅是直观的不完善的形态。

柏拉图关于艺术创作的学说也同样地具有直观性。不能说柏拉图忽视了创作问题。作为柏拉图最优美的对话之一的《伊安》篇就论述了艺术创作的源泉问题、艺术家对于传统和学习的态度问题、通过学习在艺术上所能达到的界限问题。但是，柏拉图仍旧直观地解决创作源泉问题。照柏拉图看来，主观的积极性、学习技巧和研究伟大的

艺术典范都不能使一个人成为艺术家。让一个人成为艺术家，即诗人、吟游诗人、演奏者的乃是一种特有的“神灵凭附”状态。这种“神灵凭附”的肇始者或来源并非艺术家本人，而是某种神力，它选取艺术家作为表现自己的行动与提示的工具。按照这种理论，艺术家仅仅被动地传达神灵的提示。艺术家和一般人其实没有任何不同之处。他仅仅在充满灵感的神力的时刻才成为艺术家。这时，他像一块接触过磁石的铁一样，自己也成了把许多铁环连成一条长锁链的磁石了。

柏拉图显然是在嘲笑有些人的见解，他们认为，艺术家的博学、学习艺术和艺术技巧是在艺术上获得成功的源泉。艺术形象的作用照他看来，并不取决于艺术家学习了什么，并不取决于他的专业技巧和博学，而只取决于灵感所赋予他的强度和力量。

在柏拉图的美学中，审美论和灵感论是同关于“理式”的神秘主义和唯心主义学说有直接关系的。然而，在曾经给予柏拉图的“理式”论以严格批评的亚里士多德的美学中，艺术学说和艺术对现实的关系的学说却也是直观的学说。亚里士多德认为艺术是模仿活动。亚里士多德不像柏拉图那样唯心主义地轻视艺术模仿。照亚里士多德看来，艺术家所再现的并不是“理式”的影子，而是代表有形实物的对象，它在本身的这种性质上是充分现实的。艺术是对现实的模仿性的再现。艺术作品给我们带来的满足，照亚里士多德看来，来源于伴随着认识艺术家所表现的对象而引起的特殊的快感。在艺术作品的欣赏方面，亚里士多德赋予认识行为以显著的作用。照亚里士多德看来，模仿活动是人类活动的最重要形式之一。模仿是人的天然爱好。模仿活动是这样重要，这样绝对，以致它甚至能改变我们对现实的关系。当我们看到其自然状态而不免有点厌恶的事物与生物，它们被表现在艺术作品里的时候却令人感到愉快。[1] 丑通过模仿活动成为艺术形象时，就可以转化为美。同时，亚里士多德解释道，引起艺术欣赏的特殊满足的不是色彩，也不是外形的装饰，而恰好是表现物与被表现物的相似。只有在我们不知道被表现的原型的情况下，我们的

[1] 亚里士多德：《诗学》，人民文学出版社，一九六二年，1448B，第一一页。

注意力才会被吸引到表现的形式成分上去。

这种美学和柏拉图美学的绝对不同之处在于，亚里士多德拒绝了把现实的样式分成三等的神秘观念。亚里士多德认为，艺术形象是现实本身的再现，而不是它的苍白无力的类似物。根据这种观点，亚里士多德的审美欣赏学说对于欣赏的理性方面作出了应有的评价。假如说柏拉图把“灵感”、“灵机”、“神灵凭附”提到第一位，那么，亚里士多德却强调“知识”的意义，强调创造现实的幻觉的能力、使形象和原型对比的能力以及发现类似和区别的能力的重要性。亚里士多德在柏拉图论述作家的“神圣的疯狂”的地方，探讨描写上艺术逼真的条件。

亚里士多德的创作论与欣赏论的特殊性在于，他在艺术模仿的过程与把握模仿的创造物的过程中首先看到了认识——比较、区分、比拟等等——的过程。他不同于柏拉图，在他看来，创作过程不包含任何神秘的东西，不包含任何即使根本不能认识和不能解释的东西。

然而，亚里士多德也把创作过程以及相应的欣赏过程归结为实质上是通过艺术家或观众、听众、读者的理智，消极地反映实物、大自然、范型本身或是艺术家所创造的形象、描写和表现手法的结构在上述那些人心目中造成印象的东西。甚至亚里士多德美学的规范论，即力求确立艺术家在行动方面所应遵守的规则与范例，也是“消费者”的规范论。亚里士多德只关心制约审美欣赏或直观的结果的创作规则。例如，他仔细研究了艺术作品的规模和大小，认为审美欣赏离开这些就不能实现。他为欣赏对象的大小制订出了最高和最低两种界限。界限以内，对象可以受到欣赏，界限以外，无法进行欣赏。这或者是由于对象太小，或者是由于对象太大。然而，在探讨欣赏标准说的同时，亚里士多德不仅提出数量标准，而且也提出质量标准。他不仅研究作品的相称、大小和规模的条件，而且研究作品的质量构造或结构的条件。他提出了有机地把作品分成几个部分来安排的审美要求。他主张作品必须有头、身、尾，有起、结、解。他认为，作品各个部分的交接应该能保证完整的行动的充分发展，而且这不是任何的行动，而是能代表人生重大事件或现象的重要的行动。

在亚里士多德所有这些分析中，研究的中心目的是为审美欣赏制

订最好的条件。照亚里士多德看来，使自由民出身的儿童养成艺术实践的习惯，不过是培育审美直观的能力而已。自由民出身的人所以必须有创作实践，仅仅是为了能“有修养地”、亦即充分理解地直观城邦演出的艺术作品。

公元三世纪，垂死的奴隶占有制社会的阶级矛盾为神秘主义和神秘唯心主义的极端形式的产生与传播造成条件。奴隶主阶级通过自己的思想家承认了罗马大帝国的处境是毫无希望的。靠奴隶劳动维持的大土地上的生产的衰退，高于一切的军事和行政机构的压迫，上层阶级和它所豢养的一批人的自私自利和漠不关心，无权的奴隶群众发动的虽然缺乏组织力量但具有惊人的阶级反抗性的声势浩大的武装起义——所有这一切都动摇了曾经强盛一时的帝国的威严。

由于意识到已经造成的局面毫无出路，更主要地是由于对农民和被压迫奴隶群众的日益增长的自发积极性感到恐惧，上层阶级开始普遍地不问政治，脱离实际现实而进入“直观”领域，进入神秘论的主观感受与感觉的领域。与早在奴隶占有社会的古典时代形成的科学与哲学的直观性合流的，是各民族共同的祭祀、教派、入教仪式、迷信的发展所造成的直观思潮。

在新的经济、政治与精神生活的中心，特别是在亚历山大里亚，形成了理性发展的新的方式。真正的哲学、科学和艺术的创作的贫乏和无力，在这里披上了模仿的、但是精心造作的学术的外形。在最初的几个世纪中，亚历山大里亚成为哲学、宗教、美学发展的各种潮流的汇合点，成为百科全书式的学术探讨的中心，成为半哲学半宗教学说的发源地。公元三世纪，由于以古希腊哲学和以犹太哲学家与道德家、多神教与基督教诺斯替派信徒的新东方宗教学说为代表的各种发展倾向的结合，在这里产生了新柏拉图主义。普洛丁是这一运动中的大人物，他还充满着古希腊的观念：他以审美概念的语言，表达了他对神和世界，对神的理性、灵魂和物质，对精神下降为物体及其上升为太一（первоединое）等的反动神秘观。他宣扬精神战胜感性，但同时又对世界上的感性的（可见可闻的）美与和谐满怀喜悦。他鼓吹从感性世界向“超感性”的故乡逃遁，却又认为艺术形象是把哲学家引入真正实在的最有力的手段之一。他对尘世的、感性的现实的

悲观的评价反而衬托出他对整个宇宙的美与协调所感到的喜悦。世界的恶的问题可以通过“宇宙论”——为世界“辩护”——而获得解决，审美动机在这一点上起主导作用。奴隶占有制社会的美学，从以毕达哥拉斯与赫拉克利特为代表所表述的、由矛盾构成的和谐开始，就在它的瓦解和衰落时期，也仍旧忠实于美产生于客观的这一信念，忠实于美对整个世界生活具有永恒意义的这一信念。

二

以上我们已经论述了古代美学受古代社会的社会关系，受古代艺术和艺术理论的社会基础制约的某些方面。古代美学是不可重复的历史现象，就本身的意义和作用来说是完全有局限性的现象。

但是，古代美学还有超过上述局限性的另一面。使艺术、艺术理论和艺术哲学从属于奴隶占有制的贵族政体或民主政体的阶级任务（即政治、道德、教育任务）的古代社会思想家——赫拉克利特、德谟克利特、柏拉图、亚里士多德——同样在艺术和艺术活动的本质中发现了一些这样的事实、现象和问题，它们就其对艺术和美学原理的意义来说，都超出了古代世界观的范围。在世界的文化遗产中，古代美学家的学说乃是最有意义的因素之一。

对于我们来说，古代美学的价值绝不仅在于它反映了阶级思想，反映了阶级的等级制的统治的思想。帝国主义时代的资产阶级思想家，从尼采到现代的法西斯分子，对古代艺术和美学都持有这种看法。这种观点是资产阶级的阶级欺骗和暴力的附属工具，它的反历史主义性质在于，现代法西斯主义的思想家把社会生活的暂时形态——古代奴隶制与现代资本主义奴隶制的形态——当作“永久的”形态，当作人与人之间的各种关系的“永久的”和“不可消除的”性质。依据这种观点，古代艺术和古代美学的意义似乎在于，这种艺术和这种美学证明“统治者”与“奴隶”之间的“隔离状况”是无法消除的，断定这种隔离是政治与文化生活的某种标准。

假如古代艺术和古代美学的意义仅仅归结为这样一点，我们早就把它们丢进历史档案库里去了。古代艺术和美学的永不磨灭的意义和价值并不取决于它们所反映的暂时的历史关系，而是取决于它们违反

这种反映而包含的那种东西。

苏联科学根据马克思列宁主义对文化遗产的作用的看法，根据马克思、列宁、斯大林关于应该如何利用这种遗产以及必须批判地接受其中的哪些部分的指示来反对法西斯分子——鲍依姆勒尔和现代资本主义奴隶制思想家——依据尼采的学说来评价古代美学的各种企图。

希腊哲学最早的学派之一——毕达哥拉斯学派——曾经提出审美现象可以用数量测定的客观基础问题和艺术的社会教育作用问题。规定音程的数学基础，把音调的质的特殊性归结为有客观根据的数的基础，是古希腊美学的开始阶段。这一规定揭示了古代美学发展与古代科学和哲学发展之间的深刻联系。古代美学在一开始乃是对自然界进行哲学议论的一个方面。作为自发的唯物主义哲学，古代哲学也在美学范围内发现了美是客观因素的这一自发的唯物主义观点。

毕达哥拉斯派以音乐和谐的概念（即根据研究艺术的一个特殊种类的结果而得出的概念）来说明整个宇宙。据亚里士多德说，他们曾经把数的因素假定为一切事物的因素，认为整个宇宙是和谐，是数。

毕达哥拉斯派把宇宙就是和谐这一观点运用得极为广泛而彻底：从数的因素说到行星构造与天体运行说。天文学和宇宙学，即世界说本身，在毕达哥拉斯派看来，都具有美学的性质。因为，按照他们的学说，应该在天体运行中发现数的和谐，正如他们在声学领域里判明数的和谐构成音乐的和音一样，因此，毕达哥拉斯派从这里得出结论说，天体在环绕中心之火的运行中，应该产生比人间音乐更为高级的音乐的和音。

毕达哥拉斯派对于和谐的解释，就美学思想的发展来说，是格外重要的。按照毕达哥拉斯派的定义，和谐是多样化的统一，是对立面的一致。正如尼科马克[1]的《算数》和斯米仑人斐翁[2]所保留下来的原文所表明的那样，毕达哥拉斯派认为和谐是“多化为一”，是“分

---

[1] 尼科马克（生活在公元前一五〇——公元前三〇年之间），古希腊数学家和哲学家，著有《算数导论》，就哲学观点而言属于毕达哥拉斯学派。——译者注。

[2] 斯米仑人斐翁（公元二世纪中期），希腊数学家。——译者注。

歧的一致”。很难确定最古老的毕达哥拉斯派是否具有这种思想，然而，在公元前五世纪的毕达哥拉斯派作家斐罗莱的著作中，这种思想已表现得十分明确。从斐罗莱的观点看来，对立面的存在以及众多与分歧的存在是如此重要，以致没有对立面就不可能有和谐本身。

这样，我们就在古代美学的起源中发现辩证思想以及对于美和艺术的辩证理解的最初萌芽。这种观点在毕达哥拉斯派那里并不局限于哲学家与学者的抽象思想。著名雕塑家波利克里特[1]根据毕达哥拉斯派的比例说不但就人体的和谐比例作出了理论上的说明（《规范》），而且塑造了雕象，以艺术实践体现这些原则。

根据文献资料的记载，毕达哥拉斯派同样还把音乐作为医疗手段。这种艺术观点反映出决定古代美学发展的另一根本特点：希腊人相信艺术具有极大的启发作用，相信艺术能够成为人影响人的工具。古代美学不仅在研究美的客观基础这一点上值得注意，它对于提出社会教育学和教育学说的问题也很有意义。

公元前五世纪，古代美学取得了迅速的发展，扩大并且规定了它自己问题的范围。这种发展是在哲学的唯物主义同唯心主义进行斗争的基础上实现的。古代世界最杰出的唯物主义者与唯心主义者同时是古代美学思想的最杰出的代表人物。

在爱非斯人赫拉克利特的伟大格言中，本质上是属于唯物主义的美学观点成为意识到的辩证观点。断定和谐产生于对立面的赫拉克利特可能不无毕达哥拉斯派的影响。赫拉克利特具有从事辩证观察的广阔眼界。赫拉克利特的那些著作，像《论自然界》之类，只能产生于艺术生活的水平已经很高、艺术生活的各种表现极其鲜明多样的社会。赫拉克利特在其著作的残篇中不止一次地提到自己时代的艺术生活现象。他不仅熟悉毕达哥拉斯和米利都人赫卡泰[2]，而且熟悉荷马与赫希俄德。他探讨这两位诗人对当时社会的意义和影响。赫拉克利特是爱非斯的狄安娜神殿——古代世界的奇迹之一——所在地的城市

---

[1] 波利克里特系公元前五世纪后半期古希腊雕塑家和艺术理论家，曾经在自己所著的《规范》一书中试图判明人体比例的规律。——译者注。

[2] 米利都人赫卡泰（公元前六世纪末——公元前五世纪）：古希腊地理学家和旅行家。——译者注。

公民，他以优美的方式进行思考和叙述，竭力采用能创造鲜明有力的视觉形象的修辞手段。正如尤利斯·瓦尔特[1]正确地指出过的那样，赫拉克利特与毕达哥拉斯派不同，毕达哥拉斯派着重认为思想起源于可听的事物，赫拉克利特却更加重视可见的事物。

赫拉克利特在美学领域中发挥了美是对立面的和谐这一基本思想。这种思想并不表现为对于美的主观评价，而表现为相信世界的构造和性质本身是美的客观基础。赫拉克利特认为，无论就整体、局部或最终的物质因素而言，世界本身首先是美的。在他看来，如果以为整个宇宙的比例可能是不美的，而这种比例是由相互之间毫无联系的各个部分或各种因素的偶然结合，这种想法将是荒谬的。

然而，赫拉克利特教导说，以世界的客观构造为基础的美，正如在这世界的每一种客观存在着的现象或属性，都是相对的。同样地，正如最美丽的猴子"也比人类丑"一样，最智慧的人"无论就其智能、美丽和其他一切方面来说，在同神相形之下也不过是猴子而已"。[2] 但是，美不仅是相对的。它同时又是——照赫拉克利特看来，这是美的最重要的定义——对立面的和谐或统一，它必须以每种现象、每种性质向其本身的对立面转化为前提，并且是通过对立面的斗争而产生。

亚里士多德后来曾经利用赫拉克利特所提出的对立面的统一这一原则说明美学上的某些事实。亚里士多德引用了赫拉克利特的格言（"结合物既是整个的，又不是整个的，既是协调的，又不是协调的，既是和谐的，又不是和谐的……"[3]），指出对立面的统一这一原则是所有艺术的基础。例如，绘画为使描绘符合原本，便"混和白色、黑色、黄色与红色"；音乐"为造成统一的和谐，[在合唱中] 融合各种高低长短不同的声音"；比喻法在同时考虑两件事物的相似与不相似的基础上把一件事物的名字转移给另一件事物，等等。

这种学说的基础并不是抽象的原则，而是对于自然界和人生的实

---

[1] 尤·瓦尔特：《古代美学史》，一八九三年，第一〇九页（按尤利斯·瓦尔特；[一八四一——一九二二]，德国唯心主义哲学家、美学家。——译者注）。

[2] 参阅《古希腊罗马哲学》，三联书店，一九五七年，第二七页。——译者注。

[3] 同上，第一九页。——译者注。

际现象的具体研究，是对于艺术事实的具体研究。赫拉克利特记得、并亲自看到奴隶占有制社会民主势力成长所引起的新文化影响的传播：赫拉克利特所探讨过的、以毕达哥拉斯与赫卡泰为代表的富有钻研精神的、无限渊博的科学诞生了，荷马与赫希俄德的史诗成了民族的财富。造型艺术、音乐和诗歌获得了迅速的发展。在小亚细亚的蔚蓝天空下闪闪发光的大理石圆柱的比例中，在伴奏与合唱队的歌声的和音中，在壁画大师用来涂饰墙壁并以此描绘神话主人公的悲壮的厮杀、奋战和痛苦的简单色彩的调配中，赫拉克利特善于听出并看到辩证法的伟大规律，这种规律，依据这位哲学家的基本学说，规定一切事物永远划分为同时构成某种统一体的两个对立面。

西西里诗人、哲学家和政治活动家恩培多克勒在美学思想史上留下了重要的痕迹，虽然由于所保存的残篇有限，这种痕迹在我们看来并不十分明显。恩培多克勒生于繁荣富饶的阿格里琴托城，这是首先建立民主（当然，这是古代的、有局限性的民主）国家政治制度的城市之一。恩培多克勒在自己的著作中反映了美学文化的成长和丰富。首先在这里产生的演说艺术由西西里传遍了希腊其他各地。民间创作的源泉在这里产生了未来喜剧的萌芽。诗歌与哲学在这里携手并进，而喜剧则故意地模仿哲学观念。在西西里诗人厄庇卡尔摩斯的剧作中，讥笑了过于勤勉的赫拉克利特派使这位爱非斯哲学家的天才学说成了奇谈和谬论。作为民主运动的领袖，作为民主政治胜利以后在阿格里琴托所建立的政治制度的领导者，恩培多克勒不仅坚决地参加了当时的政治斗争，而且正像罗曼·罗兰在其恩培多克勒评传中所正确指出的，“以崭新的、彻底的民主的精神”领导了这一斗争。

实践、理论思维、科学和哲学领域内的多方面的才能的表现，在恩培多克勒身上汇合为对于世界的诗的、艺术的认识。恩培多克勒不只是形式上的诗人，也就是说，不仅因为他赋予自己的哲学、物理学和生理学的学说以诗的形式。他以自己的世界观的基础本身而言就是诗人。正如罗曼·罗兰所精辟地指出的那样，恩培多克勒把世界过程看作一场悲剧。这场悲剧里的角色是四种物质元素和它们所推动的宇宙力量，而悲剧里的行动的过程本身在四个阶段中进行，通过它们“宇宙生命的悲剧周期像周而复始的环流一样，由一个水池到另一个

水池地长流不息”。

这种诗的思维体系在恩培多克勒的风格上、在他的语言和表现方法上留下了痕迹。恩培多克勒所爱用的比喻和隐喻，常常是从艺术和艺术手工艺方面借用的。根据罗曼·罗兰的研究，使恩培多克勒接近于苏格拉底的是他们所共有的、能够随时随地掌握瞬息万变的形象的才能。

诚然，在形式上我们并没有掌握可以用来阐明恩培多克勒的美学学说的原文。但是，他所写下的一切都应该被认为是阿格里琴托美学文化、因而也是当时希腊文化的鲜明标志之一。无论是诗歌史家或者是绘画史家，都不能忽视恩培多克勒。绘画史家可以从本书[1]所摘录的这位哲学家的残篇中获得有关当时绘画技巧的明确概念。他将知道那些画家是以什么方法达到了对立的统一，知道他们是怎样使用只有白、红、黄、黑四种简单颜料的调色板的。

和毕达哥拉斯派一样，恩培多克勒认为宇宙不仅是物体，而且是审美的整体。同时，正如普鲁塔克早已指出的那样，在恩培多克勒看来，爱与和谐是同美相一致的，而恨与纠纷是同丑相一致的。美与丑的这种对立在恩培多克勒的世界观中，起源于秩序与紊乱的更广泛和更富于概括性的对立。

公元前五世纪最伟大的唯物主义者德谟克利特在美学发展的唯物主义路线中加入了艺术的社会条件的考察和概括，并指出希腊上层社会的奢华的增长和音乐发展之间的依从关系。也正是德谟克利特提出了灵感问题，讨论了关于天赋的艺术才能同艺术和学习所能给予艺术家的修养之间的关系问题。

德谟克利特的美学概念一方面是和他的唯物主义原子论、唯物主义光学和声学的原理以及关于语言和单词的学说联系在一起，而另一方面是和他的伦理学概念分不开的。

和他的先辈不同，德谟克利特的独特性是他是那么细致、那么详尽地研究了他所发展的唯物主义原子论学说，因而使人有可能根据他

[1] 按本文原系《古希腊罗马思想家论艺术》的序言，这里指的是《论艺术》一书。——译者注。

的原则来解释一系列专门现象（包括美学现象）。德谟克利特是原子论的自然哲学和物理学学说的首倡者，同时也是感性认识，即听觉、视觉等等的原子论的首倡者。作为就当时来讲是异常完备的原子论假说的创始人，德谟克利特把感性认识现象的全部总和归结为从理论上来认识的物质因素，即无限小的、在空间运动的原子；在美学问题上，他当然是依靠物理学方面已经发现并且体验到的观点和方法来研究美学现象的物理基础的。德谟克利特的美学道路，从原子论唯物主义的一般原则出发，经过在他看来是艺术事实的理论依据和基础的那些物理学部分，达到了构成美学本身内容的问题。看来，根据原子论原理而进行研究的光学和声学，并不是他的美学探讨的最终目的，而是从科学的世界观基础通往对于艺术现象的科学阐述的一个必要的科学论证的环节和桥梁。尤利斯·瓦尔特之流的资产阶级美学史家断言，不忽视艺术事实的特殊本质乃是德谟克利特说明美学对象的方法，然而，这位唯物主义者的深刻信念却是，只有能够在物理世界中把审美现象及其物质基础联系起来的人才能找到解释这些现象的关键。

费洛德谟[1]指出，德谟克利特的音乐著作中还存在着社会的横断面，我们完全有权利以他的见解来驳斥瓦尔特的论断，后者说什么德谟克利特在美学问题上只进行了纯物理学和纯技术的探讨。另一方面，研究自然哲学问题往往使德谟克利特去解释不具有自然哲学意义而具有美学意义的现象。例如，按照德谟克利特的阐述，民间信仰中的诸神一方面乃是由原子的偶然结合在空间自然产生的具有人的形状的巨大形象；另一方面，则是人类艺术的产品。

然而，就是在德谟克利特探讨某些艺术，例如音乐的数学、物理学和技术的条件的时候，他也是把自己的注意力集中在理论研究方面，而不是集中于搜集个别的事实和观察上。

在结束了诡辩派的倾向、标志着哲学转入唯心主义的苏格拉底的学说中，相对论的因素加强了。

苏格拉底以前的美学是关于存在与世界的哲学学说的一个方面。

[1] 费洛德谟（公元前一世纪），有碑铭和科学、哲学等著作。——译者注。

它探索了美的结构与自然界的和谐的客观物质基础。它是天文学、物理学、声学和光学的一个组成部分。它把宇宙的和谐与其说是作为一种活动、倒不如说是作为世界内容的一种秩序来加以研究。因此，这种美学是关于分寸、匀称，以及关于美的基础的客观关系的学说。

相反地，苏格拉底的美学完全建立在人类学的基础之上。它的对象不是离开了人的自然界的客观美，而是艺术活动本身或创造艺术品的人的实践。它的理想和标准是与苏格拉底所理解的人类生活的最高实践的任务分不开的，也就是与为获得最高福利所必须的知识积累分不开的。

因此，苏格拉底的美学首先是艺术创作的定义和分析。“技术”、“手艺”、“艺术”这三个概念之间的缺乏明确界限，并没有妨碍苏格拉底提出艺术活动的独特性问题。艺术不仅作为观察和研究的对象而使苏格拉底感到亲切。文献表明，雕塑曾是苏格拉底青年时代的职业。有关苏格拉底的许多资料都证明他具有锐利的眼光、对于艺术现象的关注以及艺术方面的渊博知识。苏格拉底是以“人类事业”为中心思想的哲学家，他不能轻视那些在雅典社会生活中占特殊地位的活动形式。作为欧里庇得斯和阿里斯托芬的同时代人，苏格拉底是民主雅典造型艺术、悲剧和喜剧的繁荣景象的见证人。对他来说，艺术不只是艺术家所创造的产品和作品的总和。他所关心的是创造这些产品的人，是产生这些产品的创作过程，是这些产品在世界上所起的作用。

苏格拉底确定艺术活动的实质为模仿。苏格拉底认为艺术通过模仿再现现实。和苏格拉底一同载入古代美学的有它所制定的最重要的理论概念。苏格拉底为艺术中的现实主义、自然主义和唯心主义问题的理论研究奠定了基础。

苏格拉底的美学确认生活高于艺术，并且由此得出结论说，艺术的任务在于模仿生活。但苏格拉底认为生活是合目的的过程，是对于能导致最高福利而相应采取的各种目的、以及保证达到目的的各种手段的选择。因此，在把艺术确定为模仿之后，苏格拉底给美的定义中加进了相对因素和功利概念。苏格拉底承认绝对福利是人类活动的最高目的，并且以这种福利的相对价值和意义来衡量每一个行为。美不

是事物的绝对素质，——不是事物所具有的同它本身效用、同其他事物的联系和关系完全无关的绝对素质。美与合目的的东西是分不开的，即与规定如何使事物变得有价值的一定关系分不开的，与事物适于为所要实现的一定目的服务分不开的。在这种意义上，美同样与善或者好的概念相吻合。他从这一吻合中合乎逻辑地得出美的相对性。

苏格拉底认为模仿自然乃是一种相对的目的，这种目的是：在造型艺术中确定美的标准。在这里，他所说的“模仿”自然并不是对于原型的简单的自然主义的复写。苏格拉底断言，在再现自然的同时，艺术把被描绘的东西提高到理想，也就是提高到完美，这种完美不可能在我们周围世界的具体的、往往是不完美的人与事物中直接找到。

按照苏格拉底的意见，尽管在选择作品中所应描绘的对象时，艺术家必须以伦理的理想为指导，这种理想在体现的过程中是以描绘与被描绘之间的相似而达到的。这样一来，苏格拉底就把艺术的伦理和教育的倾向性同描绘本身的现实主义方法统一起来了。

在苏格拉底的高足之一——柏拉图的哲学中，古代美学的上述特点（对于美的客观源泉与客观性问题的探讨，以及对于艺术的社会和教育意义问题的探讨）发展成了博大和充满矛盾的美学学说。作为唯心主义哲学家，柏拉图在“形式”①或“理式”的超感性世界中寻找美的根据。从这种观点出发，他以古代埃利亚形而上学者巴门尼德早就试图用来确定真正存在的那些特征来为美下定义。依据这种定义，美是永恒、同一、不可毁灭、不可改变、不以空间和时间的条件而转移，是绝对的、不以主体和主观印象的偶然性为转移的。对于这种处于“天外”的美，感性世界的美的事物仅仅是永恒地真正存在的美的不完善的歪曲的临摹。照柏拉图看来，感性事物之所以美不在于它们的本身，而仅仅视它们参与真正存在的美（即理念）的程度而定。

柏拉图这种美的学说不仅是唯心主义的，同时也是形而上学的。柏拉图以不变性、完全绝对性、同一性这些形而上学的特征来说明美的性质。在《大希庇阿斯》篇中，美的问题被认为是形而上学的问题；在《会饮》篇中，它也是被形而上学地解决的。第俄提玛关于

美的训诫是柏拉图的形而上学的顶峰之一。但同时，在柏拉图关于美的学说中，也具有唯心主义辩证法的因素。柏拉图不仅把感性事物与超感性的“形式”或“理式”的关系说成是不变的理式与感觉世界的可变事物之间的完全对立的关系。这种关系也被确定为参与的关系，即可变的感性事物“参与”不变的理式，或者（按照接近于柏拉图的毕达哥拉斯派的术语）模仿不变的理式。在超感性世界和感性世界之间，在相同的和不同的、静和动之间，转化与相互作用是可能的。在美学上，这种相互作用获得一种极其鲜明的表现。感性的美既为柏拉图所贬低，又受到了他的颂扬。贬低它，是由于感性事物既然被他只是看作感性的东西，因而它就没有也不可能有任何的美。颂扬它，是由于事物的感性美的直观，特别是通过视觉而揭示的美，即可见的、凝视的、明显的美的直观，照柏拉图看来，由美的感性相似物导向了美的真正存在的、超感性的蓝本。

既然艺术处于感性世界和感觉活动的范围之内，按照柏拉图学说的原理，它就不免获得与所有感性事物同样低的评价。柏拉图由此而作出的许多分析，对于艺术来说，是极其苛刻和不公正的。在《理想国》和《法律》篇中，艺术被宣布为有损城邦公民尊严、不应该得到高度评价的活动。

照柏拉图看来，艺术是模仿。但是，因为艺术家模仿感性世界的事物，而且在他看来，这些事物又不是真正的现实的，所以，在柏拉图的评价中，艺术模仿对于现实的距离就比作为艺术家的蓝本的那些事物距离现实更远。艺术是模仿的模仿，在与真正存在的距离中居第三级或者第三位。

因此，一切“模仿的”艺术——造型艺术以及各种体裁的诗——都被柏拉图所否定，说成是不完善的、充满谎言和欺骗的东西，是投射在现实上的影子。柏拉图极力批评艺术形象的“不相符合性”，及其不可能成为事物的真正本性的形象。

艺术即“模仿”的问题本身具有一整套的研究题目，这种研究已经由苏格拉底部分地开始，并且导向艺术的现实主义和唯心主义问题。“理式”论的作者坚决地蔑视实际感性世界的事物，认为它们好像并非真正的存在物，这使他贬低了一切艺术描绘活动的价值，这就

使像柏拉图这样的艺术家竟惊人地低估了艺术的认识力量。

柏拉图认为，准确和正确地描绘各种各样的现实生活内容是与劳动分工和专业化相抵触的；由于专业化，每一个人只能在他所精通的那一种生产领域内成为真正熟练的、有成就的能手。照他看来，不仅艺术家不能在自己的艺术作品中很好地描绘各行各业的人的业务，甚至在艺术本身的界限内，艺术家也只限于掌握其中的某一种类。柏拉图否定综合性艺术的可能性和具有多方面的艺术天赋的可能性。

依柏拉图的看法，更为重要的是，艺术就其对象和方法的真正性质来说，不可能创造出真正的描绘。柏拉图认为，艺术距离真正的现实很远，第一，因为它所描绘的对象本身是虚假的，是不真实的，即不是唯一真正的存在，而是存在的大量的、与本质无关的感性类似物。第二，柏拉图断言，艺术之所以距离真正的现实很远，也是由于描绘现实的艺术方法是不真实的方法，它不能达到它的蓝本。例如，画家所描绘的桌子，不但不是真正的桌子（照柏拉图看来，只有桌子的“理式”才是真正的桌子），而且，即使作为“理式”的感性类似物，这张桌子也没有被描绘成原来应有的样子，具有本身的感性内容，而仅仅是从一定的位置，根据一定的（有局限性的）视角，在一定的缩影中被表现出来的。

柏拉图把这种否定的评价广泛地使用于所有的艺术。在这里，柏拉图不仅以自己的“理式”论的观点批评了艺术，同时也发展了诗艺种类的分类说。在《理想国》的第三卷中，柏拉图差不多是在古希腊思想史上第一次论述了文学种类的原理的概况。诗在这里已被明确地划分为叙事诗、抒情诗和戏剧。

柏拉图的这一切分析都是基于他所划分的艺术本身与其运用之间的区别，基于美的外观及其对于生活在社会中、并受社会目的所支配的人的作用之间的区别，基于艺术形象与理解并掌握形象的结果之间的区别。绘画、诗和戏剧的作品，照柏拉图看来，作为艺术品，可能是非常精致的，而从其对人的教育作用来看，却是很拙劣的。因此，柏拉图认为，艺术和对该艺术的评价——教育家，政治家，国家领导者等对它的评价——是两个不同的东西。艺术越高，即以完美的审美幻觉所创造的艺术吸引力和艺术表现力越大，那种作品就变得越加危

险，如果它所具有的艺术吸引力对公民教育起着有害作用的话。

由于这种区别，柏拉图认为有必要对艺术创作过程以及艺术的教育作用进行研究。

在柏拉图的《伊安》篇中，创作被确定为神灵凭附，即就其性质来说是最高的超感性的、彼岸的——神或魔鬼的——力量所赐予人的灵机、灵感的特殊状态。这个论点的实际意义在于否定艺术培养的可能性，否定能自觉地获取技艺修养的可能性，否定掌握艺术工艺的可能性。柏拉图竭力强调艺术创作的不合逻辑性、无意识性，强调艺术家并无个人的功绩，强调艺术家作用的被动性，把艺术家的作用归结为似乎仅仅能够传达各种提示，而这些提示的来源并不存在于艺术家身上。然而，就在《伊安》篇中，柏拉图极其鲜明地描绘了艺术的不可抗拒的魅力，描绘了艺术家以形象使多数人神往的能力，描绘了艺术提示的绝对力量。

依据所有这些原理，柏拉图认为必须由社会和国家对艺术作品进行严格的监督。国家执政者没有权利创造这样或那样的艺术作品，然而他们应该被授予全部的权力和威信，以便禁止有害的艺术作品，不许它们在社会上流传，使社会免受能够腐蚀和削弱公民的豪迈气概的有害艺术的影响。柏拉图断言，在艺术和手工艺中，对政治家和教育家来说，没有任何“中立”的东西，从道德家的观点看来，没有任何中间性的东西。

尽管柏拉图否定艺术的认识力量是错误的，尽管柏拉图要使艺术政策屈从于它的那些理想是有局限性的和反动的；然而，柏拉图关于社会应关心所流传的艺术作品的性质的思想，却被他以惊人的洞察力和深刻性表现了出来。

柏拉图的学生亚里士多德的某些观点接近于柏拉图的美学理论，而在另一些方面则排斥和反对这种理论。

像柏拉图一样，亚里士多德认为艺术是模仿或模仿物的再现活动。像柏拉图一样，亚里士多德使艺术批评从属于对艺术的教育作用的评价和分析。像柏拉图一样，亚里士多德也受贵族世界观原则的支配，这种世界观是蔑视劳动、手工艺的专业化和训练、职业技巧和高超技艺的。

与此同时，亚里士多德的美学不仅不是柏拉图的美学学说的重复，而且是古代美学学说发展中的一个完全特殊的阶段。

在关于模仿、关于艺术对现实的关系的学说中就表明了亚里士多德是胜于柏拉图的。亚里士多德消除了柏拉图在真正存在的世界和似乎是存在的世界之间所制造的唯心主义裂缝。可能性和现实性的、物质和形式的辩证法、承认存在和思维范畴的变化，在亚里士多德面前开辟了一条通向克服柏拉图的“理式”说的道路。在亚里士多德的哲学中，感性世界恢复了自己的权利和尊严。认识的感性内容被宣布为无可争辩的真理，而谬误则被置于议论的范围。

由于消除物质与形式之间的脱节，其结果是在美学问题的解释上完全不同于柏拉图。艺术已经不被认为是一种虚有其表的外观。想象的形象被宣布为真正认识的发展过程中的不可分割的组成部分。艺术形象被赋予了实际反映真正存在的能力。艺术从影子的虚幻领域被提高为对于现实本身的再现。

与此同时，“模仿”的概念得到了重新估价。据柏拉图的说法，这个术语意味着一种巧妙的魔力，意味着道德高尚的公民的一种虚假的、低级的、尽管有时是迷人的游戏。而在亚里士多德的学说中，“模仿”被认为认识方面的一项最严肃的、最有价值的活动。亚里士多德认为，模仿的意向产生于认识的兴趣。照亚里士多德看来，模仿的认识作用是如此巨大，他甚至把审美快感本身同认识的快感联系在一起。只有当作品中被描绘的对象是我们所不熟悉的，是在自然界当中没有遇到过的，那时候，描绘才能仅仅以色彩或装饰使我们感到高兴。在所有其余的情况下——亚里士多德解释道，——审美快感是以认识的喜悦为基础的。

克服了柏拉图的事物及其形象的对立性之后，亚里士多德能够比柏拉图深刻得多地提出了艺术对现实的关系问题。亚里士多德断言，艺术可以把人们描绘成实际的样子，也可以把人们描绘成比原来的样子更好一些或者更坏一些。在柏拉图认为仅仅是对现实的歪曲的地方，亚里士多德不但揭示了再现现实的可能性，而且揭示了使再现的现实高于它那赤裸裸的纯经验的外观的可能性。

因此，亚里士多德的模仿说是与艺术中现实主义的最重要的问题

相联系的。艺术形象对于现实中的原型说来是个什么呢？形象有可能脱离现实吗？假如有可能，那么这种脱离可以达到什么程度呢？什么是艺术错误呢？防止和纠正这种错误的条件又是什么呢？

亚里士多德在《诗学》、《修辞学》、《政治学》中对所有这些问题给予了回答。由与此有关的分析中应该指出，以上所提到的对于艺术错误概念的分析是具有深刻意义的。亚里士多德深信，艺术应该尽可能避免使本身的形象与被描绘的现实有任何很大的矛盾或不相适应的现象，他细心地研究了这样的一些条件，由于它们，形象的超出自然主义类似的限度不只是可能的，而且是合理的、正确的。

亚里士多德把表现这一特别重要的概念带入了自己的美学。艺术家所描绘的对象同时也就是表现的明确任务。现实主义逼真的条件要求对自然界进行研究，要求忠实于自然界，要求对大自然有专门知识。同时，表现的任务要求形象的因素从属于艺术家本人所面对着的表现的目的。这种目的可能对审美的逼真标准产生一定的影响。

由此可见，艺术错误的概念是具体的概念，要求对描绘的一切情况、一切条件和任务进行具体分析。允许或者不允许在一定的程度上脱离原型并不取决于自然主义逼真的准则，而仅仅取决于描绘目的及其全部手段的相互适应（这里可能出现对原型的一定程度的脱离）。归根结底，起决定作用的是描绘上的成功，是它的感染力。

亚里士多德不是抽象地、而是通过对于各种艺术，例如诗歌，雕塑，绘画，戏剧，音乐等的具体分析来发挥这些属于现实主义美学问题范围的思想的。《诗学》有很大一部分是悲剧和史诗的美学。《政治学》第八卷是一部研究音乐的教育作用的论文，而《修辞学》则是对于诗的形象和诗的思维的因素，即比喻、风格等等的探讨。

亚里士多德不仅在理论上，而且从历史方面深入研究了各种艺术的美学。在研究悲剧、喜剧、史诗作品的规范时，亚里士多德探讨了艺术的各个种类及其体裁的起源。他的《诗学》不仅是一部美学论著，也是有关史诗、悲剧、喜剧起源的历史资料的珍贵文献。艺术对于亚里士多德不仅是理论问题，而且也是具体的历史现象。

在亚里士多德的著作中，古代美学达到了成熟的顶峰。

亚里士多德的美学思想的深远的影响说明了它的巨大成就，这种

思想不但对古代世界的最后几个世纪，而且对近代世界也产生了影响。亚里士多德的《诗学》以其起影响的历史使人想起了欧几里德的《几何原本》之类书籍的命运。正如伽利略关于空间、物体和运动的概念已经成为近代力学和物理学学说的组成部分一样，《诗学》的思想也成了美学学说的组成部分。

在罗马的哲学著作中，不可能发现名副其实的美学论文。在罗马的诗艺发展中存在着希腊美学传统。公元前一世纪，天才的哲学家和诗人卢克莱修在其长诗《物性论》中，以伊壁鸠鲁的唯物主义为基础发展了结构严整的世界观，其中审美因素起着重要作用。卢克莱修的长诗不仅使我们有可能理解他本人的美学观点，同时也阐明了伊壁鸠鲁学说中阐述得最不够的一个方面——他的美学观点。

关于美和艺术的思想散见于卢克莱修的长诗的各个部分。卢克莱修的某些论述对于美学来说仍旧是有价值的，他在这些论述中证明原始形态的多样化不是无穷，而是有一定的限度的。由这种思想出发，卢克莱修得出结论说，美的现象尽管有其一切相对性，但这些现象也都有绝对的客观基础和客观价值。他好像是在证明德谟克利特的神是艺术所创造的思想，他在美的片断中表明了诸神和与他们有关的神话名称的产生方式。在顺便谈到对于颜色的感知的时候，他根据机械论的质量论，证明物体的原始形态是无色的，并且把色彩的感觉归结为物体的客观因素对于感觉器官所起的作用。

卢克莱修关于艺术的见解更为有趣。在长诗作第四卷的序诗中，卢克莱修论证了有关艺术对于减轻人们所认识到的赤裸裸的真相的严峻和痛苦的醒世作用的学说。他以艺术大师的深刻说服力论述了艺术创作对人们所产生的感染力。他继承德谟克利特和伊壁鸠鲁的传统，研究了艺术的起源，证明在人类社会发展中艺术的出现是较晚的事情。这里他最重要的论据之一是，对于人们所记得的、艺术的迅速完善化的观察，对于原始艺术的简单和幼稚性质的观察。

普洛丁（公元三世纪）的美学虽然具有开阔的观点，却是激烈地倾向于神学和神秘主义。柏拉图的关于心灵的“色欲”上升到真正美的直观的学说复活了。直观学说中的神秘主义因素增强了。两个世界的二元论的对立性加剧了，把感性世界涂得更黑了。

即使这种病态的、显然是在倒退的学说也仍旧使人感觉到古希腊罗马的艺术思想所包含的美。为世界辩护的问题本身采取了美学的提法。宇宙论变成了对于由矛盾因素形成的审美的和谐的探讨。生活矛盾本身被看成是戏剧角色以艺术方式体现的对抗性。宇宙的光和影采取为绘画艺术所同样必需的宝贵的色彩因素的形态。

在这些思想中又一次闪现了赫拉克利特和斯多葛派学说的回光反照，而以后便永远隐没了。古代世界以迅速的步伐走向了自己的灭亡。

三

如果本文集的材料仅仅是由哲学文章组成的，那么，它就只能给人以古代美学思想的片面认识。古代美学不仅在哲学中，而且在古代艺术家对于艺术的见解中得到发展。它不仅以美的哲学的形式而存在，也不仅以艺术哲学的形式而存在，它还存在于艺术批评的形式之中。它早在荷马关于艺术，关于歌手的诗情感召力的素朴思考中产生了，在歌曲对于听众的强烈影响的描绘中产生了。在《伊利亚特》的第十八曲中，荷马告诉我们，铁匠神赫淮斯托斯如何亲手为阿喀琉斯制作了一个巨大的盾 牌——这酷似一个古代绘画的画廊。《奥德赛》表明了歌手在氏族制度里的老侍从的日常生活中的作用，表明了他的荣誉地位和他所享有的那些特权。

在公元五世纪的诗歌中，艺术对于艺术本身就已成为问题了。阿里斯托芬的喜剧提供了具体的、具有尖锐政治性的、热情洋溢和认真的戏剧批评的光辉范例。喜剧《蛙》证明古代观众审美文化水平的高度。阿里斯托芬通过喜剧的歌队的嘴表明观众在欣赏内容和表演的微妙之处一向是相当老练和讲究的。这样的作品只能是写给那些精通艺术的观众看的，他们甚至能够理解暗示和批评分析的口吻。

在我们的文集中，关于罗马美学思想——一般说来是不丰富的和很少创见的——除了卢克莱修诗作的片断外，还收有贺拉斯的《致皮索父子》。这一个关于标准诗学的论著虽然不很深刻，没有创造性，却反映了高度的美学文化。这封书简出色地反映了奥古斯都时代

罗马文学活动中的某些现象：除了一些精通希腊艺术经验的真正艺术家与能手外，还存在着大量由奥古斯都时代的新贵所组成的暴发户、艺术的门外汉和不学无术的人，他们靠做各种投机生意发了财，同时还贪婪地附会风雅，一直闯到诗歌的领域。

贺拉斯的带着一些嘲讽的怀疑主义，不仅针对那些粗俗的、在艺术上很蹩脚的末流作家，而且也指向那些比较有文化修养的文艺庇护者。贺拉斯怀着一种安详审慎的优越感对他们发出了训诫。他以严格性的诗艺、以刻苦工夫、以真正艺术家所特有的自我克制精神来开导他们。他向他们证明，诗不容许没有才华的人，“天才或学习”的对立是不能成立的，优秀的艺术作品是依靠劳动和不计较利害得失而创造出来的。

我们的文集是以琉善（公元二世纪）的美学文章的片断结束的。这个伟大的怀疑主义者和宗教幻想的破坏者对于美学也具有不小的意义。以琉善为代表的衰老的希腊艺术嘲笑了描绘本身。《应当如何写历史》一文是历史散文美学的出色典范。亚里士多德对历史与诗所早已作出过的旧的对比，在这里从历史任务和历史意义的观点获得了发展。同时，这篇文章是出色的讽刺性批评的残篇。在这里，它的批评对象是历史散文的美学。文章再一次提出真实与虚构的区别问题，描绘的真实性及其脱离现实的问题。在对于历史学家的风格的苛刻的讽刺性批评中，又一次出现了古代诗学的那些重大问题，然而，这一次是以显然并不严肃的、近于对问题本身的嘲笑的形式出现的。琉善的锐利的眼光看到了野蛮行为已经日益迫近了希腊世界。他只是不理解这野蛮行为不是来自外界，它在古代世界本身尚未解决的内部矛盾中有着自己的根源。

琉善是在实质上涉及比全部艺术和美学更为深刻更为重要的事物的地方看出了审美文化衰落的迹象的。琉善以锐利的、有洞察力的眼光目送着古代艺术的光辉形象进入坟墓。他知道，评价这种艺术作品的标准已经有了很大的变化。在《悲剧的宙斯》中，古代诸神雕像的艺术价值问题已被雕塑家所使用的材料的这种粗俗和赤裸裸的经济价值问题所排挤。古代世界最后的形象之一是高利贷者的形象，高利贷者对审美价值作了重新评价，他以

由较贵重的材料造成的诸神的野蛮的形体来蹂躏菲狄亚斯的雕像。在琉善的刻薄的嘲笑声中，听到了对于古代世界的正在消逝并且不会再被珍视的真正的美的哀叹。

(王云和　王善忠译)

论欧洲中世纪的美学理论

〔苏联〕M. 巴斯金

马克思列宁主义在过去和现在都不得不同两种错误的中世纪文化史观进行斗争。

一种错误的观点认为中世纪是文化的鼎盛时期。另一种观点——主要同十七世纪唯物主义、以及后来的十八世纪整个启蒙运动有关——则把中世纪、从而也把中世纪美学看作社会前进过程中的空白点。例如弗兰西斯·培根深信，中世纪是某种疾病，是一种特殊的精神传染病。如所周知，培根把中世纪的经院哲学家们比喻为水肿病患者。这里问题不单单是生动的说法。由于缺乏严肃的历史见识，这位英国的唯物主义者深信，中世纪乃是某些人进行欺骗和另一些秉赋愚蠢所产生的果实。十八世纪法国唯物主义的许多代表人物在更大程度上发挥了这种观点。

英国的唯心主义者和不可知论者大卫·休谟同样认为中世纪是人类历史的“中断”。在这方面最有代表性的是他主要在一七五三至一七六二年间编成的《英国史》。

在德国持这样见解的有赫尔德和黑格尔。黑格尔在《哲学史》里以专章论述这一见解。他称中世纪生活为包括在“无数谎言”中的大堆矛盾。依这位唯心主义辩证法的奠基人说来，在当时，“个人寻求有权有势者的庇荫，而后者则成为压迫者。因此，逐渐形成了普

遍的依附，这种依附以后发展成封建制度。”[1]

黑格尔机智地指出，世俗的野蛮行为是受教会的抑制和支配的，而因此教会本身也成为世俗的，并具有同样野蛮的特点。在专门探讨艺术作用时，黑格尔得出结论说，像拉斐尔的《圣母》那样的真正艺术品，在教会统治时代，是不能同“拙劣的圣像”较其短长的。因此归根结底教会“同能够引起艺术发展的自由精神是格格不入的……”[2] 结果黑格尔认为中世纪的艺术是黑夜的胜利，而把文艺复兴时代美术的繁荣比作朝霞，并特地强调这一说法。[3]

启蒙运动者和黑格尔对中世纪文化的批判虽然带有相对的进步性质，它的主要缺陷是：不了解封建制度是比奴隶制较为进步的社会经济结构。正因如此，马克思主义经典作家虽则那么无情地批判中世纪的宗教反动，却同时坚持这样的一种看法，即认为中世纪“不过是历史行程中由千年普遍野蛮状态所引起的中断罢了。对于中世纪所作的巨大成就，如欧洲文化领域的扩大，在相邻地域上形成的各富有生命力的大民族，以及十四和十五世纪巨大的技术进步，都没有任何人加以注意”。[4]

马克思和恩格斯屡次指出神学教条对哲学、科学和艺术的有害影响。但是，他们对于蕴含着唯物主义倾向的中世纪的唯名论，对于人民的艺术，对于反对禁欲主义敌视实验研究的自然科学的斗争，都给以应有的估价。

在《家族、私有制和国家的起源》里恩格斯写道：中世纪文学以新的方式提出性爱的个别表现问题。[5]

在《英吉利和爱尔兰史手稿》里恩格斯指出爱尔兰中世纪文学的丰富性。马克思和恩格斯对法国南方文学、德意志中世纪的艺术和在法国北方叙事诗的兴起都感到很大的兴趣。在《自然辩证法》里

---

[1] 《黑格尔文集》，苏联国立出版社，第八卷，一九三五年，第三四五页。

[2][3] 同上，第三八二、三八三页。

[4] 《马克思恩格斯文选》（两卷集），人民出版社，第二卷，一九五八年，第三七二页。

[5] 同上，第二二七页。按：恩格斯在这里谈到中世纪诗歌对武士爱的描写。——译者注。

恩格斯把十六世纪看作文学蓬勃繁荣的时期。

然而，当反对反历史主义地不分皂白一概否定中世纪文化时，马克思列宁主义还无情地揭露为中世纪及其宗教黑暗势力作辩白的各种企图。对于中世纪，资产阶级以脱离实际的“徒然的”否定开始，却以为它辩护而告终。在帝国主义时代尤其如此，用列宁的话来说，在这个时代，“当权的资产阶级由于惧怕日益成长壮大的无产阶级而支持一切落后的、垂死的、中世纪的东西”。[1] 晚近资产阶级雇用的捍卫者所提出的反动口号“回到中世纪!”，从政治和经济的范围渗入艺术和美学的领域，渗入文化的领域。这一点只须看一下现代美国天主教的学者和教授哈林格顿的著作就够了。哈林格顿把艺术看作教会的奴婢。他造作出“封建的资本主义”的诞妄的乌托邦图景，在这种“封建的资本主义”下梵蒂冈对于所有美学论争担任主要的评判员的角色。

在英国，牛津大学教授台维耶斯在维护中世纪的罪恶行为上真是无以复加。他把西班牙的宗教裁判所说成进步的人道主义文化的代表、科学和艺术的庇护人。他称西班牙的中世纪为“西班牙的黄金时代”。

在法国和比利时特别风行的是新托马斯主义者 Э. 日尔松和雅克·马利旦的作品。他们硬说，世界文明是从中世纪制度崩溃后开始衰落的。

南斯拉夫美学家 O. 比哈里-密林竭力证明说“南斯拉夫的现代艺术是以高度发达的中世纪文化为依据的……”[2] 他特地以南斯拉夫的绘画和雕塑为例，要让人相信，文艺复兴较之中世纪乃是后退的一步。“外形严整的风格，——他写道，——形式的十足完整，尤其是拜占庭-斯拉夫中世纪的壁画风格的非雕塑的意图，要求画面表现生活、而不是反映生活的意向——这些比文艺复兴时代的学说更合乎现今南斯拉夫艺术家的口味。”[3]

饶有意义的是，现代资产阶级中的中世纪的辩护士和他们的修正

---

[1] 《列宁全集》，人民出版社，第一九卷，一九五九年，第八二页。

[2][3] 《南斯拉夫》（俄文版），一九五七年，第一四期，第三、五页。

主义娄罗们只是尽力吹嘘中世纪最最恶劣的东西，而不指出合理的和进步的一切因素。列宁在摘录亚里士多德的《形而上学》的要点时说过，“僧侣主义扼杀了亚里士多德学说中活生生的东西，而使其中僵死的东西万古不朽”。[3] 晚近的僧侣主义也以同样的态度对待中世纪的美学，它要永远保全天主教教会的官方美学理论，并且不遗余力地扼杀反经院哲学的学说。

早在基督教初期，以及所谓教父学时代[4]就已产生了美学上进步的和反动的倾向的严酷斗争。这种斗争在封建制确立和繁荣时代也没有中止，它在封建关系瓦解时获得特别激烈的性质。

最早公开反对基督教禁欲主义世界观、因而也反对基督教美学的人之一是琉善[5]，他公开地批判过基督教。

马克思主义奠基人认为琉善是古代杰出的无神论者，说他善于用鲜明的讽刺形式给予奥林普宗教以及早期的基督教传统以沉重的打击。在《黑格尔法哲学批判导言》里马克思特地指出：“在埃斯库罗斯的《被锁链锁住的普罗米修斯》里已经悲剧式地受到一次致命伤的希腊之神，还要在琉善的《对话》中喜剧式地重死一次。”[6]

在琉善的著作《论彼列格林之死》里包含不少有关美学的言论。有时候很难确定，在这些言论里哪些表达作者本人的观点，而哪些则是他与之论争的见解。然而无疑的是：琉善所肯定的只是富于人生乐趣、反对禁欲主义的艺术。例如他非常推崇以善于表现人体的运动而著名的杰出雕塑家波吕克利托斯[7]。这位古代的无神论者称自然为能够创造杰作的艺术家。

更富于反基督教和反禁欲主义性质的是琉善的美学论文《哈利

[3] 《列宁全集》，人民出版社，第三八卷，一九五九年，第四一五页。

[4] 教父学时代约指公元一至五世纪。教父学为基督教的神学，亦即维护新宗教的信条、反对“异教的”古希腊罗马哲学的那些“教会父老”所倡导的护教论。——译者注。

[5] 琉善（生约一二〇年，死于一八〇年后），旧译卢契亚努斯（或译鲁基安），罗马帝国时代的希腊讽刺作家，他的作品主要是反对宗教观念的。恩格斯在《论原始基督教史》说他是“对一切种类的宗教迷信都一律持怀疑态度”的“古典古代的伏尔泰”。——译者注。

[6] 《马克思恩格斯全集》，人民出版社，卷一，一九五六年，第四五七页。

[7] 波吕克利托斯（生卒年月不明），古希腊的大雕塑家和艺术理论家。——译者注。

杰姆，或论美》。在这篇专论中他提出一种想法：美是客观的范畴，这范畴是物质的现实界里各种现象和物体（包括人）所固有的。人的美首先是他的肉体的美。琉善还作出结论说，赞扬美并不可耻。

"如果我们现在所谈的是任何别的现象，而不是美，——他写道，——那么只消听完一位演说家的话，并就此为止便已很够了。但是美——对于一切想谈它的人而言，却是无穷无尽的一种对象，因而一个演说家如果在自己的讲话里没有十分充分地阐明问题，当然不能认为他是失败的；反之，如果对于别人所说的一切赞美，他自己会补充点什么，那就应该承认他的话是异常美满的了。美是天人公开地对之表示如此尊敬的东西；它对于凡人说来是非常神妙和极其理想的。它按自己的本质会给万物带来和谐与协调。最后，它能使具有美的人成为普遍追求的对象，而对丧失美的人产生憎恨，并使大家像对卑鄙的人那样地唾弃他们。有谁具有充分的语言才能，足以恰如其分地赞美它呢？当然没有。既然美需要许多人赞美，而且很难给以应有的评价，因而我们即使在斐仑[1]之后敢于谈到它点什么，也就丝毫不是不适当的了。美在人间万物中至高无上，也最为神圣。"[2]

表示类似意见的还有基督教的另一个反对者采里斯。[3] 他把美理解为宇宙的完整和完美，他还讥笑基督教的上帝之子降生说。在他看来，崇拜基督等于崇拜"腐朽的肉体"。

深深憎恨基督教的罗马皇帝优里亚努斯[4]称雕塑和绘画为"为了美的模仿艺术"。[5] 优里亚努斯坚决不接受基督教把艺术看作神学奴婢的说法，他认为，缪司的使命是治疗人的灵魂，而不是为神服务。

---

[1] 亚历山大的斐仑（约生于公元前二〇年，死于公元五〇年），犹太－亚历山大哲学的代表，对基督教神学起过巨大影响。

[2] 《琉善文集》，科学院出版社，卷二，一九三五年，第八八至八九页。

[3] 采里斯（二世纪末），罗马哲学家，柏拉图派的折中主义者，他把柏拉图主义同神秘的宗教学说和斯多葛学派融合为一。在他的论著《诚实的话》里给基督教的哲学和历史观点以激烈的批判。他的著作没有完整地流传至今，但其大部分为二至三世纪的神学家和哲学家奥里根的《反对采里斯》一书所转述。——译者注。

[4] 优里亚努斯，罗马皇帝，在位年间为三六〇——三六三年，激烈反对基督教，被基督教徒称为"背教者"。——译者注。

[5] 《古代基督教批评家》（论文集），苏联国立反宗教出版社，一九三五年，第二〇五页。

由此可知，有不少人反对过基督教的美学家，而且这些反对者在对艺术的一般任务的了解上，比基督教徒要高明得多。

早期基督教的美学观是同新毕达哥拉斯派的美学密切地连结一起的。季安的阿波洛尼[1]断言，人的肉体只不过是人的灵魂所寄托的牢狱，因而他实际上是赞同宣称肉体的一切为罪孽的东西的基督教苦修教徒的见解的。绝非偶然的是：三世纪的罗马皇帝都以季安的阿波洛尼和基督的塑像来装饰自己的神庙。从阿波洛尼的学说可以得出结论说，有权存在的只是这样的一种艺术，它能诱使人们离开自然，离开自然的爱好和趣味，并使他们承认神的始因。这一类禁欲主义艺术观得到早期的基督教徒的遵奉。为了迎合坚决拥护原始基督教的奴隶们，他们说，喜爱世俗艺术等于贵族奴隶主的追求肉欲。基督教理论家给创造教会艺术、并使艺术变成神学奴婢的做法准备好基础。

早期基督教的美学是同亚历山大的斐仑的名字相联系的。恩格斯写道："我们能看到的许多据说是斐仑写下的著作，事实上是寓言式地和合理主义地了解下的犹太传说和希腊哲学、即斯多葛派哲学的混合产物。这种东西方思想的调和，实质上便已经包含了基督教的一切观念：人生来是有罪的；'道'（Logos）——神的话语（Wort），这种话语本身即是神——是神和人的中介；表示忏悔的方式不是拿动物来献祭，而是要向神献自己的心；最后，还有这样一个本质的特点，即新的宗教哲学在倒转着所有已往的事物秩序，在穷人、受难者、奴隶和被抛弃者中间招收它的徒众，而对富人、有势力分子、特权人物则是鄙视的，而因此也就轻视一切人世间的欢乐，并禁止肉欲。"[2]

年轻的基督教教会追随斐仑，从轻视一切尘世享乐出发，否定艺术。

新柏拉图主义者普洛丁对基督教美学发生特殊的影响。他几乎保持全部美学范畴，尤其是美的范畴，却把它们都归属于彼岸世界。他作出结论说，美作为美，作为共相，乃是神的属性。依据好斗的神秘

---

[1] 季安的阿波洛尼（一世纪），希腊的唯心主义哲学家。哲学史家通常认为他是新毕达哥拉斯派的代表。——译者注。

[2] 恩格斯：《论原始基督教史》，人民出版社，一九六二年，第三——四页。

主义，他断言，通过神的心醉神迷的感受人可以同“绝对”往来。普洛丁说，迷狂状态是在人“直观神奇的美”的时候开始的。

如所周知，普洛丁对中世纪基督教教会之父“圣”奥古斯丁起过巨大影响，后者依据正统的新柏拉图主义精神肯定地说，通过神秘的深自反省，人的灵魂可以接近绝对的美。因此，奥古斯丁正像以后中世纪经院哲学家一样，所摈弃的并非整个艺术，而只是能够引起人的罪恶的和“虚幻的”感情的那种艺术。正因如此，他特别激烈地发表反对戏剧的意见。这也是可以理解的，因为戏剧的场面在当时带有明显的异教性质，它们叙述人类的情欲，在任何情况下都洋溢着尘世的乐趣。在自己的《忏悔录》里，奥古斯丁企图从理论上证明自己不喜爱戏剧的正确性。他说：喜剧的表演过于卑鄙，就这方面来说是不道德的。而悲剧的场面使观众从袖手旁观别人的痛苦中得到快感，所以是根本违反道德的。奥古斯丁反对戏剧的另一论据是，戏剧使人养成撒谎的习惯，因为它使人们对杜撰出来的故事表示同感。这位中世纪经院哲学家论述说，就连最诚实的剧作家，在舞台上所刻画的事件，也是透过他的创作幻想的三棱镜的；因此他是把“撒谎”作为原则。

在自己的历史回顾里，奥古斯丁还批判古希腊和古罗马人贯彻“粮食和游艺”这一有名的口号，因为他认为，粮食纵容口腹之欲，而游艺则会毒害人的灵魂。因此他赞美司齐毕翁·纳齐克，以其不允许在罗马建造固定的剧场，并说服元老院禁止为看戏的观众设立长凳。他称司齐毕翁为反对“精神瘟疫”的战士，在他看来，这种精神瘟疫，其为患更甚于真正的肉体瘟疫。

奥古斯丁同样坚决地反对杂技。在这里他是直接从否定推崇人的健壮身体的禁欲主义出发的。在《忏悔录》里奥古斯丁公开说，杂技表演乃是“荒谬的游艺”。

奥古斯丁结果作出结论说，世俗艺术的主要罪过是，它在上帝之外寻求美。而事实上，所有的美只有在上帝身上、在天堂里才是实际存在的。与此同时，奥古斯丁绝不愿陷于禁欲主义的极端。作为教会的老练的政治家，他并不希望看到艺术被教会所消灭，而希望看到它归附于教会。奥古斯丁害怕把自然看作绝对的罪恶。要知道从神学来

看，自然是上帝这样或那样地造成的，而上帝不可能是罪恶之源。因此奥古斯丁宣称，尘世之所以是罪孽的并不由于其实质，而是由于魔鬼的引诱而产生的局部的表现；在作为神的造物的世界上，与坏的东西并存的还有好的东西，与丑恶东西并存的还有美好的东西。

由于站的神学立场，奥古斯丁认为自然中客观的美在于它的合目的性。他认为美是世界的各个独立部分的匀称，是各个单一物体的和谐，是它们的完整和相互联系。

奥古斯丁说，美是由上帝所创造的，它因此是美的。不论关于自然或社会都是如此。“……上帝不仅在天堂和人间，不仅在天使和人的身上，而且在最最渺不足道的动物的内脏，在小鸟的羽翼，在稻花和树叶上都确定各部分的协调及其和谐……”❶ 人世间恶的存在，正像丑的存在一样，其目的是更多地指出高尚和美。由此产生了奥古斯丁的另一种想法——对立的配合乃是真正和谐的条件。“……正像对立性使语言具有美，——奥古斯丁写道，——时间（即历史）的美也是由对立物的配合形成的，不过不是以词句的壮丽，而是以事物本身的壮丽。”❷

由此可见，奥古斯丁的美学，是他的基督教禁欲主义世界观的有机组成部分。依他的学说看来，事物中的美，只不过是上帝身上的美的微弱的反映而已。他对艺术提出这样的任务：通过自然来歌颂神的理性、神的秩序与神的美。奥古斯丁的主要口号是：从自然走向上帝，从尘世走向天堂，由局部的事物走向一般的理念和概念。

如所周知，中世纪的实在论乃是客观唯心主义的一种形式，它在其共相说里是以奥古斯丁、柏拉图和新柏拉图主义者为依据的。柏拉图的美学是中世纪的“抽象艺术”的独特的导言。恶病体质的、一模一样的“圣者”造像，与其说像现实的、活生生的人像，不如说酷似奥古斯丁。在这方面，与奥古斯丁的美学更符合的是伟大但丁的“抽象的天国”，而不是“具体的”地狱。

---

❶❷ P. 赫里叶：《圣奥古斯丁》，莫斯科，一九一〇年，第三五〇、四三一页。

大家知道，奥古斯丁是罗马在非洲的代理人❶。他同希冀摆脱罗马奴役者压迫的人民大众进行无情的政治斗争和思想斗争。异教的思想家们认为奥古斯丁的基督教教理是精神上奴役北非洲的武器。他们也坚决地驳斥奥古斯丁的美学观点。异教徒思想家表示赞同雕塑神像，他们根据的是双重理由：神学的理由——真正的神要求崇拜，美学的理由——神的塑像能作用于人的艺术感情。奥古斯丁是不难反驳异教徒的宗教教理的，但是他却不能稍稍令人信服地证明，美的塑像会有害于人的审美本性。

在致苏费克坦狄城的一位元老的信里，奥古斯丁维护那些攻击赫克里斯神庙并捣毁其造像的基督教徒。然而，他并不认为这一赫克里斯的塑像作为艺术品有任何可耻之处。在同异教徒哲学家涅克塔里耶论争中，奥古斯丁甘于承认绘画、雕塑和戏剧，甚至舞蹈的积极意义，他所愤怒的只是，异教徒以艺术来颂扬“朱彼得的多次通奸”。

在致另一位异教徒的信里，奥古斯丁援引诗坛权威维吉尔的话，因而在原则上承认，艺术如果能够支持基督教的神学，就可以有益于人。

奥古斯丁明显地与古代美学家相和解，他考虑到要利用造型艺术来装饰基督教教堂，要利用诗歌以赞美基督教的三位一体。与此同时，奥古斯丁还有另一种想法。他不能不顾到民间创作的广泛传播。大家知道，不单是奥古斯丁时代，就在许多世纪以后，不仅在非洲，甚至在西欧，也常常有这样的情况——祈祷者突然中断教会的礼拜，就在教堂或其旁广场上举行大规模的跳舞和即兴的合唱。

中世纪的教会仿效奥古斯丁，在处于它的影响下的学校里讲授所谓的“七门自由艺术”。最初研究文法、修辞学和辩证法（这是三艺），继之是研究算术、几何、天文学和音乐（这是四学科）。这七门学科中的三门——文法、修辞学和音乐——是同美学有关的。它们旨在培养未来的教徒，使其善于利用艺术以有利于宗教。主要带有严格的形式主义性质的文法和修辞学会促进艺术的形式化和艺术中象征意义的发展。至于音乐，则只是被设想为礼拜时所使用的教会音乐。

❶ 按：奥古斯丁是北非洲希波主教。——译者注。

然而，不管教会怎样努力，仍然不能完全消灭传播于民间的歌谣和壮士歌，这些民间创作所带有的常常即使不是反宗教的、至少也是反教权主义的性质，包含有活生生的人物的具体形象。

甚至奥古斯丁的追随者阿尔昆[1]也断言，艺术不应限于基督教教条式的题材，而是必须提出更广泛的、包括纯世俗的问题。阿尔昆很推崇维吉尔以及其他古代诗歌的代表人物，并在自己的许多诗篇里歌颂自然、一年的四季、以及国王权力的意义。在献给国王的诗里，他断言，诗歌应当帮助人们思考、了解过去、克服粗鲁无礼和不学无术。在他的作品里提出艺术是模仿自然的思想。

九世纪的爱尔兰诗人塞杜利依·司各脱强调艺术的道德和政治上的任务。他虽则拥护教会，但同把诗看作神学奴婢的官方观点大有距离。在中世纪美学史上起更大作用的有塞杜利依·司各脱的同国人约翰·司各脱·厄里乌根纳[2]。他的主要著作《论自然的区分》在一二二五年曾被教皇霍诺留斯三世斥为“异端”。厄里乌根纳倾向于泛神论，因而为模仿自然的艺术作辩护。

厄里乌根纳认为基督教“冥世”说具有的是纯形式的、象征的意义，这一见解也起同样的积极作用。这位爱尔兰经院哲学家认为，既然人不能指望冥世，他就必须面向他在其中生活与行动的这个世界。因此现实生活就变成艺术的主要对象。厄里乌根纳把存在区分为四种“自然”。“第一自然”是作为万物最高的、起推动作用的始因的上帝本身。上帝不是被任何谁创造，而他本身却具有创造能力。“第二自然”是在神的语言中的诸理念的总和，是被创造而又能进行创造的自然。继之是“第三自然”——它被创造而不能进行创造。最后，在厄里乌根纳的体系里存在的全部进程以“第四自然”而结束——这一自然不是被创造，也不能进行创造，也就仍然是那个使他

[1] 阿尔昆（约七三五——八〇四），盎格鲁撒克逊的僧人，学者，查理大帝的亲信，所谓“加罗林王朝文艺复兴”的主要活动家，从七九六年起任土拉的圣者玛尔丁修道院院长。——译者注。

[2] 约翰·司各脱·厄里乌根纳（约八一五——八七七），爱尔兰的僧侣，实在论者，他在中世纪第一次建立完整的唯心主义体系，在这个体系中结合了新柏拉图主义和基督教。——译者注。

所创造的一切物体回到他自身的上帝。

从美学角度来看，使人最感兴趣的是厄里乌根纳的“第三自然”。这在他，是指的感性所感知的、具有一切个别表现的世界。由此可知，人的感性所感知的具体对象和人们本身，在厄里乌根纳看来，乃是存在在其发展中合乎规律的一个阶段。这里逻辑上的结论是：不论艺术以至世俗的艺术都带有合乎规律的、甚至是必然的性质，无论如何不是同魔鬼有关，像许多教徒说的那样，而是同上帝有关。然而，作为经院哲学家，厄里乌根纳本人绝对不能作出如此急进的结论。正好相反，他归根结底还是赞同把艺术看作神学工具的传统口号，认为艺术家如果刻画现实世界，他们所从事的就是百无一用的工作。艺术的感性具体的本性吓住了倾向于唯理论的他。把“第三自然”确定为感性上感知的事物的总和，厄里乌根纳同时却肯定说，作为万物基础的仍然是理性所能了解的和无形的世界，是比之现实的单个物体更本质更重要的普遍概念。他甚至下结论说，“第三自然”并不具有“独立的现实性”，而肉体的东西究其实是“简单的外貌”。正因如此，厄里乌根纳实际上企图摈弃自己美学观中所有真正合理的因素，以与教会和解，虽则教会是绝对不愿同他的学说“和解”的。

在探讨美学思想上比厄里乌根纳跨出更有意义的一步的是比埃尔·阿伯拉尔[1]，固然，阿伯拉尔的进步作用也是不应夸大的。在阿伯拉尔的《我的患难生涯》、《哲学家、犹太教徒和基督教徒的对话》、《神学导论》、《是与否》等著作、他同爱洛绮丝往来的书信以及他的《辩证法》（一八三六年由库旬出版）里，都可以感到这位经院哲学家对各种美学问题所发生的兴趣。

阿伯拉尔写过爱情诗，据他自己说，这些诗篇“常常被人记熟并在许多地方传诵”[2]。他很年轻时就从事艺术创作，通晓古希腊罗

[1] 比埃尔·阿伯拉尔（一〇七九———一四二），中世纪的法国哲学家和神学家，经院哲学中一个进步流派——概念论的创始者。他的《是与否》提出了以“理性的根据”来限制宗教信仰的要求，揭露了教会权威人士的判断中不可调和的矛盾。从一二一一年起，他的许多著作因被斥为异端邪说而遭焚毁。——译者注。

[2] 比埃尔·阿伯拉尔：《我的患难生涯》，苏联科学院出版社，一九五九年，第二二页。

马诗歌，熟悉贺拉斯的作品。这位自由艺术的硕士（阿伯拉尔的正式学位之一）在《我的患难生涯》里不止一次地怀着深深的敬意引用奥维德的诗句，也提到像琉善那样的诗人。从他的自传可知，他也知道塞纳卡的友人小留齐里耶的作品。阿伯拉尔在美学观上遵循马克·法比·昆蒂利安❶。在《是与否》里他提到屡次在美学问题上发表意见的塞维利亚主教伊西陀尔（五六〇——六三六）。最能证明阿伯拉尔的艺术才能的是他的《我的患难生涯》。这部中世纪的文献很公允地获得美文学名著之称，无怪乎在许多世代里嘉惠体裁极其不同的作家。

尽管教会的残酷迫害以及他同克莱沃的贝尔纳尔❷的斗争的悲惨结局，阿伯拉尔始终是经院哲学的正统代表。然而对于经院哲学的瓦解，对于批判西欧中世纪的美学教条，他起了不少作用。

阿伯拉尔在诗歌方面的直接追随者是所谓流浪艺人，他们歌颂人生的欢乐，批判罗马教廷的恶行。保存至今的有用拉丁文写成的佚名歌谣，它有一个很有特征性的标题："我们抛弃教义"。在这篇广泛流行于十一至十二世纪的歌谣里表达了一种进步的思想：经院哲学是毫无用处和意义的。这篇歌谣宣称人生的目的是享乐，而诗歌的宗旨是赞美享乐。在另一作品《我借以反对恶行……》里作者挺身反对那只为"大量赎金"而给人赦罪的罗马教皇。

阿伯拉尔本人绝不对教皇权力表示异议，反之，他在秽声远闻的桑斯会议期内郑重地宣称，他承认的只是教皇的威望，并且求他作主。但是，大概是他的较为急进的门徒，从他的一些论点作出反对教会的结论。阿伯拉尔除了其他一切原因之外，还由于不得不随机应变。他的民主性较强的友人们，特别是漫游卖艺的歌人们却更为自信，更为不怕迫害。因此阿伯拉尔的某些美学思想起着比他本人所想望的更为进步的作用。

几乎在阿伯拉尔的全部作品里贯穿着一种想法，认为艺术有其专

---

❶ 马克·法比·昆蒂利安（约三五——九五），古罗马的修辞家，雄辩术理论家。——译者注。

❷ 克莱沃的贝尔纳尔（约一〇九一——一一五三），天主教修道院长，法国"神权党"的首领，第二次十字军东征的鼓吹者，神秘主义者。——译者注。

门的对象，与神学的对象不同。因此他承认世俗艺术的合理性，及其不依附于教会的相对独立性。不仅如此，他还下结论说，人们的艺术创作的兴趣，是在情感的影响下产生的。在《我的患难生涯》里他把当时非常盛行的爱情诗体裁和他自己的“爱情诗”同两性相互关系问题相联系。他形式上批评自己同爱洛绮丝的爱情，同时却不能否认这种爱情“出乎自然”。

依阿伯拉尔的看法，艺术才能取决于两种原因：取决于艺术家在其中生活和行动的自然环境，也取决于他的天赋的“易感性”。在中世纪的条件下阿伯拉尔的这种见解散发着真正异端的气息。须知依经院哲学的观点来看，人只不过是微弱的“上帝的类似物”，因而除了依赖上帝的恩赐，便不能活动和创造，他的肉体适足以妨碍创造的因素。

阿伯拉尔并非常常能说出他所想的东西。然而他的最亲近的门徒、经院哲学家别连哈里依却能够更彻底、主要是更公开地阐述自己老师的美学观点。在献给阿伯拉尔的《辩护》里，他毫不客气地说，连阿伯拉尔最激烈的论敌，尽管夸耀自己的禁欲主义，事实上也不能不醉心于世俗的艺术，尤其是它的最轻佻的体裁。在致声名狼藉的克莱沃的贝尔纳尔的信里，别连哈里依写道：“……就我们所知，你从小就喜爱写作戏剧里的歌曲和用心琢磨的曲调。当然，我们所说的不是无稽的传闻。我们的话的证据是你的保姆——故乡。难道你没有深深记住，你不论在诗歌比赛还是在勾心斗角的造谣上都常常力求超过你的兄弟吗？”❶

别连哈里依认为贝尔纳尔的过失不在于他写作反教会的艺术作品，而是在于他竭力隐讳这些作为，把自己装成地道的苦修教徒。

在叙述自己的正面观点时，别连哈里依援引贺拉斯的《诗艺》，并且引用这部古代著作的开端几行：

“如果画家作了这样一幅画像：上面是个美女的头，长在马颈上，四肢是由各种动物的肢体拼凑起来的，四肢上又覆盖着各种羽毛，下面长着一条又黑又丑的鱼尾巴，朋友们，如果你们有缘看见这

❶ 比埃尔·阿伯拉尔：《我的患难生涯》，第一五五页。

幅图画，能不捧腹大笑吗?”[1]

别连哈里依是在这种意义上阐释贺拉斯的诗句，即艺术家应该把自然描写得像它的本来面目那样。在援引古希腊画家宙克西斯（公元前四六四——三九八年）时，别连哈里依认为他的主要功绩是，他在描绘海伦时，并不给她画上猿臂、鲛身和鱼尾，而是以细心刻画的人的肢体使大家看到真正的美人。

既然别连哈里依完全赞同阿伯拉尔，那么，他的美学观点同《我的患难生涯》的有名作者的信念无疑是相符合的。

阿伯拉尔及其追随者的美学最进步的特点是唯名论。即使认为他是概念论者或温和的实在论者，那么也要知道，他无疑是承认单个物体的客观存在的。列宁写道：“当然，中世纪的唯名论者同实在论者的斗争和唯物主义者同唯心主义者的斗争有相似之处。”[2]

神学家阿伯拉尔是从物质现实界各事物和现象的神的始因出发的。作为洛色林[3]的后继者，他深信事物本身能够存在，在这方面无须借助于彼岸的力量。而作为经院哲学家，他却赞同唯理论。由于承认单个物体，他不能否认对它们的感性认识。《我的患难生涯》开头写道：“实例较之语言能够更有力地使人的情感激动或者缓和。”[4] 所谓实例，阿伯拉尔指的是尘世上产生的物体和事件。但是，如果情感是由于物体的作用所引起，那么，从这里按逻辑推出的结论是：艺术也应该依据情感的感性的感受。因此，在阿伯拉尔看来，我们是以不同方式描写同一对象。他在自己的主要著作《是与否》里写道：“由于根据我们的目光所感觉的正是什么，我们有时候说天空星光灿烂，有时则否；有时候说太阳炽烈，有时则说温和；有时候说月色较为明亮，有时说较为朦胧、甚至完全黯然无光。……”[5]

这位中世纪哲学家的上述言论分明肯定艺术家有权从感情上

---

[1] 引文见《〈诗学〉、〈诗艺〉》，人民文学出版社，一九六二年，第一三七页。

[2] 《列宁全集》，第二〇卷，第一八五页。

[3] 约翰·洛色林（约一〇五〇—— 一一一二），中世纪唯名论的始祖，曾被斥责为异端，一〇九二年被革除教籍，被迫放弃自己的哲学观点。阿伯拉尔曾为他的学生。——译者注。

[4][5] 比埃尔·阿伯拉尔：《我的患难生涯》，第一一、一一三、六九页。

（在这里是基于视觉的）感受并描绘世界。与此同时，由于阿伯拉尔遵循“双重真理”，因而又承认，禀赋有最高智慧的不是诗人和艺术家，而是摈弃尘世的忧虑和利害的哲学家和神学家。

从阿伯拉尔的情人爱洛绮丝致他的书简我们可以知道，他在哲理探讨之暇，还曾写作同教会利益丝毫无关的世俗诗歌。

“在哲理探讨的暇日，——爱洛绮丝写道，——你仿佛游戏似地写下许多形式优美的爱情诗，它们在辞藻和音调上是那样的可爱，因而常常为大家反复吟咏，你的姓名也为众口传诵不衰；甚至没有教养的人也因你的曲调的魅力而将你记忆不忘。因此你最能引起女人因爱恋你而叹息。这些歌曲大多是歌颂我们的爱情的，于是我也很快就驰名各地，并招致许多妇女的妒羡。还有什么美好的精神品质和肉体品质没有点缀过你的青春呢?”[1]

由此可见，阿伯拉尔的美学观点在一定程度内同认为只有教会艺术才有存在权利的官方的经院哲学见解是相对立的。依阿伯拉尔看来，世俗艺术在某种限度内是可以发展的，不过，要拯救自己灵魂的严肃人士却未必会为这些徒劳无益的事多花工夫。

阿伯拉尔巧妙地说：“凡是关心致富、忙于尘念的人是不会探讨神学和哲学的问题的。”[2] 这些话不禁令人自然地得出结论说：“尘念”的领域归属于艺术活动。因此，阿伯拉尔虽然屡次引用古希腊罗马诗人的诗句，在颂扬禁欲主义时却从不乞助于他们，他常常记住，“古希腊罗马名哲学家极其鄙视尘世，不仅抛弃尘世生活，而且直接遁世，他们因此拒绝所有的享乐，而只在哲学怀抱里寻求安静”。[3]

阿伯拉尔不能不把神学及与之接近的唯心主义哲学置于艺术之上。把艺术变成低级的、但却是独立自主的领域，他似乎以此为代价来挽救艺术，使其免于教会的腐朽影响。

因此，资产阶级的美学史家千方百计地隐讳阿伯拉尔的美学言论，绝非偶然。例如，在 K. 吉尔别尔特和 Г. 孔在其合著的《美学

[1] 比埃尔·阿伯拉尔：《我的患难生涯》，第一一、一一三、六九页。

[2][3] 比埃尔·阿伯拉尔：《我的患难生涯》，第二八页。

史》里给予奥古斯丁和托马斯·阿奎那以不少注意，而阿伯拉尔则整个地落在他们视野之外。须知托马斯的美学观比阿伯拉尔的美学显然要反动些，在某种程度内甚且是与之对立的。托马斯宣称共相的三种存在、首先是它们作为单个物体的观念形象在神的理性中的存在，从而不承认可以用艺术为手段来感知世界。他指出神的存在的五种决定性的“证明”：（一）从运动到主要的动因，（二）从事物的不能独立自主和不能独立发展到它们的原因的独立自主和独立发展，（三）从事物的偶然性质到必然的实质、即上帝，（四）从事物的不同程度的完美到十全十美的实质，最后，（五）从事物的合目的性到至高无上的神的合目的性。由于这些“证明”，他使艺术变成百无一用、至少也是极不重要的东西，因为艺术既然不是通向最高的原因和最高的必要性，而是通向偶然的和暂时的物体。

由于站在神学立场，硬加给每一事物以内在的合目的性，因而托马斯只承认艺术的一种功能——在单个物体上寻求彼岸的和神所必要的东西。因此他根本否认艺术形象的概念本身。托马斯劝告艺术家忽视个别的东西，以求只注意包罗万象的东西。在这点上他赞同中世纪的实在论，虽则不能同意它的过于极端。

托马斯在确定人在宇宙间的位置时，认为人仿佛处于天使世界和物质对象之间。在人的身上最重要的、使人和天使相接近的是永生的灵魂。因此，真艺术应该面向灵魂，而不是物质世界，而灵魂依托马斯看来是永生而不依赖于物质的，因而艺术在最好情况下也可以成为人的精神（不是从心理学观点、而是从宗教和神学观点来看）的诗歌。

托马斯很注意艺术创作问题。在这里他是作为好斗的信仰主义的正统代表而出现的。他认为，艺术家像上帝一样，以乌有来创造，并根据他头脑中的彼岸世界的理念来造成艺术对象。

我们来看托马斯的原话：“上帝所掌握的知识，——他写道，——是物的原因。这种知识与所有创造物的关系，一如艺术创造者的知识同艺术创作的关系。而艺术创作者的知识乃是艺术创作的原因。”[1] 接着托马斯解释说：这种知识不仅不依存于现实的物体，而

[1] 托马斯·阿奎那：《神学大全》，第一题第十四条第八节。

且会把艺术家所要任意创造的一切强加给它们。

由此可见，这位中世纪经院哲学的信徒从客观唯心主义偏向于主观唯心主义。他把艺术活动变成艺术家的主观的“我”的独特的客观化过程。固然，在这里托马斯作了一点保留：“……天生的或是恩赐的我们理性之灯，不外是第一真理的特定表现。”[1]

自然可以理解，托马斯所谓的第一真理是指的上帝。作为宗教的代表，他不能不承认事物的实际存在，否则他就必须否认神的创造行为，否认六天创造世界的一切基督教神话了。须知任何物体如果实际上并不存在，那么就连作为这些物体的创造主的上帝也不存在了。而那时所有教会的书籍与所有教会的权威都是撒谎了。托马斯由于害怕这些异端的结论，郑重地说：“看来，真理不仅存在于头脑，而且主要存在于事物之中。”[2]但是，与此同时，这位经院哲学的信徒就在这里作了一个保留声明。他肯定地说：“真正的”事物常常从属于理性，后者归根结底能够决定前者。

把自己的神学的唯理论推广于艺术，托马斯宣称，真正的作品不是正确地反映事物的作品，而是符合于理性的某些作品。我们来看他的原话：

“因而应该把任何同其所依赖的智慧绝对相符合的事物叫做真正的事物。因此，人们称符合于我们智慧的所有艺术品为真正的。真正的房屋是那种能够完全表现它的建筑师的思想的房屋。真正的语言是那种出色地表现说话者的思想的语言。人们也同样地谈自然的生物，如果它们能再现存在于神的智慧里的外形的类似，就会说他们是真正的。关于石头，人们之所以说它是真正的（或真实的），是因为它具有符合于上帝的思想在创造它之前所预定的那种用途的本性。由此可见，真理首先蕴含于智慧，其次才蕴含于事物，因为它们对智慧的关系，就像对自己的本原或原则的关系。”[2]

由此我们可以知道，托马斯在美学中是同时作为主观唯心主义者和客观唯心主义者而出现的。不管怎样，像吉尔别尔特和孔那样，要

---

[1] 托马斯·阿奎那：《神学大全》，第一题第八八条第三节。

[2] 《教育学史文选》，第九八页。

在托马斯的美学中找寻进步的因素都将是荒唐的。他们谈什么托马斯的相对彻底性和他的某种容忍性。无论前者或后者，在托马斯及其信徒那里都是不存在的。

动摇于对艺术的主观唯心主义和客观唯心主义的解释，这对于现代新托马斯主义者、尤其是马利旦说来也很典型，对于法国的天主教的存在主义、尤其是Г. 马尔塞里而言也是如此。

在艺术观上更偏向于主观唯心主义的有马霍尔卡岛的赖蒙德·卢里[1]，他不仅是经院哲学家，而且是诗人，著作丰富，发明有“逻辑的机器”[2]。借助于它，卢里力图发现所有的真理，依据概念和术语的巧妙结合，他把经院哲学的形式主义导至极限。卢里在美学领域内的观点表明，纯机械的语言结合是诗歌创作的基础。因此艺术中的形式比内容重要得不可比较，而且形式本身在卢里那里不是依亚里士多德的意义来理解，而是理解为代替现实性的、人类智力的人为的产物。事物和现象的秘密，卢里是在语言符号的“秘密”中寻求的。在某种限度内他可以看作二十世纪语义哲学的先驱。

对中世纪美学起积极作用的有威廉·奥卡姆[3]，他是唯名论最彻底的代表。奥卡姆支持皇帝巴伐利亚的路易反对罗马教皇的斗争，这也就是说，他拥护世俗权力对宗教权力的论争。因此他有可能捍卫艺术的不依附神学的独立性。

从“自然人”、“自然法”和“自然理性”一类范畴出发，威廉·奥卡姆在原则上论证“自然诗歌”的存在，这种诗歌面向的应该是自然和现实物体，而不是柏拉图的超自然的理念世界。作为唯名

---

[1] 赖蒙德·卢里（一二三五——一三一五），托勒多的大主教，哲学家和神学家，经院哲学家和神秘主义者，诗人。

[2] 卢里在逻辑学中企图以概念的纯机械结合代替思维。他制作了一部特殊的用七个活动的同心圆构成的“机器”，类似计算机（这二者在原理上没有丝毫相同之处）。各种逻辑的“主语”、“谓语”等等以字母和几何图形的形式在这上面描绘着。在同心圆旋转时就得到能回答各种问题的概念组合。卢里天真地认为，由于他的发明，在几个月中不仅可以掌握各门科学，而且可以进一步发展它（参阅《西欧中世纪哲学史纲》，上海人民出版社，一九六一年，第一二〇页）。——译者注。

[3] 威廉·奥卡姆（约一三〇〇——一三五〇），中世纪英国神学家和经院哲学家，唯名论的著名代表。由于坚持“异端”学说于一三二四年被捕。一三二八年他逃出教皇监狱，与神圣罗马帝国皇帝巴伐利亚的路易联合一起，反对教皇。——译者注。

论者，威廉·奥卡姆甚至批判承认共相只存在于上帝的理性中的比较温和的实在论者。他断言，上帝也是以各个单个形象来思维的。

在认识论上威廉·奥卡姆由感性的观点出发，而理论思维则被看作高级的认识。他承认艺术的对象是感性所感知的物质现实，不依赖人的意识和感觉而存在的单个物体。与此同时，正像卢里一样，威廉·奥卡姆把诗歌理解为不依存于现实进程的语言的组合，持的是形式主义和主观唯心主义的观点。

从威廉·奥卡姆的例子我们可以知道，就连以唯名论者为代表的经院哲学最优秀代表人物也不能明辨艺术的真正本质。

在经院哲学的藩篱外产生了更为进步的美学观。这方面有特征的是十三世纪德国浪游诗人史特里克尔[1]的观点。史特里克尔对德国诗歌起过重大的影响，他是著名诙谐故事集《阿迷斯牧师》的作者。他的诗歌充溢着反经院哲学的情绪，有意识地把世俗的艺术看法同神学相对立。史特里克尔首先作出唯名论者不敢彻底提出的结论：既然存在的只是个体物，那么就是艺术也可以只再现这些物体。他根本无法了解赞美彼岸世界的诗歌。在他看来，艺术的使命乃是描绘在正常情况下行动的具体的活生生的人。他所创造的形象，尤其是狡猾和机灵的牧师形象，迄今仍然给人以活生生的印象。

在史特里克尔的笔下的阿迷斯牧师是禁欲主义的一贯敌人，思考的不是禁绝肉欲，而是物质上的成就。阿迷斯在自己的幻想里“极其大胆”，但他幻想的不是拯救灵魂，而是积蓄尘世的财富。史特里克尔称自己的主人公为“老奸巨猾”，但绝不认为这种品质有什么反道德的成分。正好相反，这位中世纪作者在叙事诗里宣传“合理的利己主义”，为人们向往于满足自己要求作辩解。与此有关的是，他认为艺术的任务是使人得到快感。阿米斯牧师诱导国王允许在画图上描写他的宫殿。教会的题材并不能使这篇叙事诗的人物及其作者本人发生兴趣。

史特里克尔的美学观点并非稀有的现象。连德国资产阶级的研究

---

[1] 史特里克尔（一二一五——约一二五〇），德国浪游诗人，以其诙谐故事著名。——译者注。

者也承认，这些观点是同民间创作、同广大人民群众的情绪相联系的。

同样使人感兴趣的是同世纪中的另一位德国诗人弗莱丹克[1]的美学言论。他是很有特征的书《明辨》的作者。他不仅故意只承认反映普通人生活的世俗艺术，而且提出审美因素与伦理因素相一致的问题。他认为艺术应该揭露恶行、包括世俗和宗教的封建主的恶行，而且这种揭露应该以人们的健全理性、以“人的自然法”、而不是以宗教的训诫为指南。弗莱丹克大胆地议论说，就是皇帝，也像他的臣民一样都是不免一死的凡人。他写道：“他能从政权、势力和狡猾伎俩得到怎样的帮助，如果跳蚤是他的夫人的话？死神会像勾摄我一样地勾摄他；因此我自己也可以同皇帝相比拟。”[2] 关于公爵，弗莱丹克发表了更激烈的言论。“公爵们像驴子！——他扬声说，——当你还没有拿粗棍子打他们时，他们是什么事也不会去做的。”[3]最后，关于宗教界，这位德国诗人写道：“谁在猪圈里弄脏身体，他就得让自己先去洗澡，以后再来洗我。”[4]

由此可见，在自己的艺术实践里弗莱丹克企图驳斥中世纪官方美学的基本教条：艺术的对象首先应该是神学的思想和原则的抽象世界。

在中世纪的德国，把艺术看作普通生活的描写的进步美学观点流行到怎样程度，《林堡纪事》里那段一三八〇年的有趣记载可以为证。它品评德国艺术家威廉·凯连说：“他（指凯连——引用者）善于把具有任何外貌的人描绘得一如活人。”[5]

就连挺身反对世俗艺术以捍卫禁欲主义诗歌的修道士乌尔利赫·波涅尔也认为，为了宣传基督教世界观可以容许自然主义地描写最淫秽的情节。依他的观点看来（他的主要的寓言集出版于一三三〇年），以艺术手段再现现实过程这件事本身并不包含任何可耻或造孽

---

[1] 弗莱丹克系德国十三世纪浪游诗人。他在自己的作品中鞭笞封建王公，揭露罗马天主教教会的恶行，同情普通人。《明辨》是他在一二二五——一二四〇年间编成的包含有许多谚语、寓言、故事的集子。——译者注。

[2][3][4] 福希特和柯赫：《德国文学史》，圣彼得堡，一九〇一年，第二一三页。

[5] 《林堡纪事》，第七五页。

的成分，重要的只是这种再现能有助于教会。无怪乎波涅尔的文集的最早出版者之一就是德国的伟大启蒙者莱辛。

在中世纪美学中出现一种独特的“双重真理论”：对于艺术是正确的东西，对于神学却是错误的。这里仿佛是谈的两大强国，其中之一，作为独立自主的强国，对另一国只有某种从属关系。

对世俗艺术发生兴趣，这一点最鲜明地表现于：特别敬重古希腊罗马诗人，因而使他们的威望逐渐排挤了被称为古典典范之作的简单模仿者的基督教艺术家。在一二五七年，虽然始终是虔诚的天主教徒的曼都亚人[1]，却在自己的钱币上铸刻维吉尔的半身像，以后还给他建立纪念像，它所受到的敬意，不亚于耶稣基督像或使徒保尔像。十四世纪在罗马开始了大规模的发掘，为求发现古代罗马的雕塑品和建筑物。在一三四四至一三四七年科拉·迪·里恩索[2]汇编远古艺术杰作集成，强调指出这些杰作在培养本国人的艺术爱好上的巨大意义。在正统的天主教的意大利，普遍地把桂冠授予杰出的艺术活动家、首先是诗人。参加这些隆重仪式的不仅有世俗权力的、而且有宗教权力的代表人物。最后，在中世纪大学（包括意大利的大学）都专门设立让大学生广泛听讲的哲学课。在这门课程里给予美学问题以重大注意。在这方面首屈一指的学府之一是取得全城收入整整一半的波伦亚大学。韦罗纳人古阿里诺（生于一三七四年）被特聘至菲拉拉，在那里任雄辩术教授和古代文学的讲演人。古阿里诺拥护中世纪的教会，同时却又论证艺术有权利描绘纯粹尘俗的兴趣。

不应认为所有这些中世纪美学思想的进步现象出于偶然。反经院哲学的艺术观点在相当广泛的社会阶层中得到支持。中世纪的市民、商人和手工业者，世俗权力的代表，以至宗教界的某些阶层都逐渐想到，就是最优秀的经院哲学代表也有碍于艺术。文艺复兴时代的基础逐渐地奠定了，而文艺复兴时代意味着艺术观上的巨大进步，标志着在封建制度内资产阶级文化的逐步酝酿。

[1] 曼都亚为意大利伦巴底的一个城市，从十二世纪起成为城市共和国。——译者注。

[2] 科拉·迪·里恩索（一三一三——一三五四），意大利政治活动家，一三四七年至一三五四年的罗马城共和国的“保民官”。——译者注。

“封建中世纪的终结和现今资本主义时代的开端，是以一位伟大的人物作标志的。这就是意大利人但丁，他是中世纪的最后一个诗人，同时又是近代的最初一个诗人。”[1]

大家知道，马克思主义奠基人非常推崇但丁诗歌在艺术发展上的历史作用。而但丁的美学观点标志着向文艺复兴时代的美学的过渡阶段。

（陈燊译自《古代和中世纪美学思想史论文集》，苏联科学院出版社，一九六一年）

[1] 《马克思恩格斯论艺术》，人民文学出版社，第二卷，一九六三年，第一〇九页。

文艺复兴时代的美学观点

〔苏联〕Ю. 包列夫

根据恩格斯的定义，文艺复兴是有史以来的“最伟大的进步的革命”。正在那时候，“艺术达到了前所未闻的繁荣，这种艺术繁荣好像是古典古代的反照，以后就再也没有上升到过这样的高度”。恩格斯说过，那是一个需要巨人的时代，它产生了在“思想能力上、热情上和性格上、在多才多艺和学说渊博上的巨人”。[1]

西方马克思主义文学研究者现在的某些著作中把文艺复兴时代的人文主义者看成是有历史的和阶级的局限的人。鉴于这种庸俗社会学的理解，注意恩格斯对文艺复兴的活动家们的这些基本的重要评述，就显得更为必要。

文艺复兴思想的首倡者之一，新旧两个时代转换点上最伟大的诗人但丁提出了一系列文学理论方面的意见，为近代的美学开辟了道路。他大胆地承认可能而且必须把新的民族语言带进文学中去。但丁宣称意大利普通人民的语言为文学的语言。但在他看来，同古代拉丁语比较起来，意大利语毕竟只是下品文体的语言。但丁提出了自己的文学分类原则。他认为存在有三种文体：悲剧体的，亦即崇高体（例如维吉尔用拉丁文写的《伊尼特》），喜剧体的，亦即下品文体（用意大利普通人民的语言写成的作品，例如但丁自己的《神曲》）和哀歌体的，亦即中品文体。

[1] 恩格斯：《自然辩证法》，人民出版社，一九五四年，第四——五页。

但丁在自己的诗学中给予语言问题以巨大的意义。他承认在法国南部普洛温斯的抒情诗人所创造的诗歌形式是很完善的。

据但丁的意见，诗人的头脑里应当有某种“思想的进程”，他应当给这些思想披上譬喻和形象的外衣，点缀上富丽的辞藻和色彩。在但丁看来，如果一个诗人不能有逻辑地说明自己作品的实质，那对这个诗人来说是件十分可耻的事情。一个中等的读者看到的只是作品的外衣，而有经验的读者就能深入洞悉它所寓有的思想。大家知道，某些现代艺术研究者认为，在世界艺术的一切阶段上都有现实主义和反现实主义的斗争，而但丁这些意见正好又一次地证实了这些研究者的观点的超历史性质。关于思想和艺术形象体系的相互关系，在但丁那里，同在真正意义上讲的现实主义艺术中是有原则的区别的。在这个问题上，但丁的诗学是和歌德、列·托尔斯泰及其他现实主义艺术家们的诗学相对立的；对后者来说，要在纯粹的逻辑形式中去揭示作品的思想是不可能的，为了说出在《浮士德》或者是《安娜·卡列尼娜》里所表达的思想，歌德和托尔斯泰都必须完全改动作品的全部形象体系。

意大利人玛尔克·维达（一四九〇——一五六六）写出了文艺复兴时期的第一部诗学。他的诗学是模仿贺拉斯用拉丁文写的，带有规范的性质。但是，它和后来布瓦洛的标准诗学不同，维达的著作主要不是要建立诗歌创作的规则，而是充满着一种想制订正确地教育诗人的规矩的愿望。这种教育应当从组织未来的诗人少年时期的最初印象开始。需要以像维吉尔和荷马那样的诗的最高典范去培养受教育者的爱好。这种诗的最高典范可以把少年带进诗神之宫。依维达看来，艺术的内容不是有机地和形式融合在一起。因此，他认为写诗歌作品有两个阶段：低级的，即把构思表达在散文形式之中；高级的——把散文转写成诗体。维达在自己的诗学中还说出了许多关于叙事体诗歌风格方面的意见。

在文艺复兴时期的诗学里，文学常常被说成是“愉快的科学”，它寓教诲于色调鲜明的形式之中，它奉献给你的是在边沿上涂着蜂蜜而里边却盛着苦口良药的高脚杯。

托夸多·塔索（一五四四——一五九五）不仅是诗人，而且是

艺术理论家。他在自己的诗学中所凭借的是亚里士多德。塔索的文学理论观点表现在他的《论英雄叙事诗》中。塔索所注意的中心是关于史诗的理论，但他也顺便谈到了一系列一般美学上的原理。和亚里士多德不同，塔索所偏重的是英雄叙事诗；他的观点不是以悲剧作品为基础，而是以英雄叙事诗作品为基础。据塔索的意见，理论应当提出理想，制订出英雄叙事诗的典范。但是，这种典范不是某一部、即使是最好的一部诗歌作品（例如《伊利亚特》或者《伊尼特》）；它应该是基于对文学中所有的叙事诗作了总的理论研究而得出来的。这里，我们看到折衷主义作为原则之一，在塔索的诗学中就已经存在了。

塔索的关于诗的本质的定义是从亚里士多德的模拟这一概念、从模仿说那儿来的。诗是借助于语言的模仿。在这一点上，塔索和亚里士多德是一致的。但是，如果说不管对亚里士多德还是对塔索来讲，诗的建筑材料是同一的东西，那么，在模仿的对象问题上，塔索说出了独到的见解。与认为诗中模仿的对象是诸神和人们的行动的斯多葛派不同，塔索说，诗是以文字模仿人的行动，因为虽然它也描写诸神和动物，那也不是别的，而是赋之以人的行动。在诗中，主要的是人和一切人的东西，因为唯有人的东西能在我们身上激起亲切的参与和同情，并可能成为我们自己生活的教训。塔索的这些原理在艺术的对象问题上作出了如此重要的贡献，甚至我们的某些理论家今天还仍然是塔索的思想的追随者；有的甚至不怀疑自己模仿了塔索的诗学，却以首创者的激情（请看，例如阿·蒲洛夫所著的《艺术的审美实质》一书）宣扬这处于十六世纪水平的文学理论的真理。不过，这些见解虽然没有给二十世纪的理论家带来荣誉，但它们出于离今四个世纪的人之口，我们是可以给以很高的评价的。在谈到塔索的关于诗的对象的定义的时候，谢维辽夫是正确的。他说："……不能不同意，塔索的这个思想是异常深刻的，它给他的理论带来了荣誉。"[1] 塔索概念中的对象问题是和诗的目的相联系的。"有些人要求诗人，希望他所看到的主要的不是善良，而是事物之美。属于这些人之列的，在佛

[1] 谢维辽夫：《诗的原理》，圣·彼得堡，一八八七年，第九二页。

拉卡斯特罗❶之后，应当把那伐德热罗❷算进去，因为他曾经证明诗人的目的是美的一种理念……当诗人注意到美的理念的时候，在某种程度上不能不叫我喜欢。”艺术的目的是美！——塔索的这一思想有着巨大的理论史的价值。诚然，塔索在问题的提法上，有些方面是混在一起，文学的对象及其目的也混为一谈。由此，便特别强调对象的美。这个思想在美学的后来发展中被加以唯心主义的解释并继续下来，艺术的对象被严格地限制在美的范围之内，而例如滑稽和丑则被认为诗人之笔不屑一顾的东西。但是，塔索把美作为诗的目的提出来，就使美学思想接近于提出审美理想及其作用问题。在研讨诗的任务问题时，塔索提出了艺术中及对现实的审美关系问题上关于诗的目的的两重性，有益、实用和无利害等因素之间的相互关系的原理。塔索写道：“当把欣赏的目的和有益的目的加以对比的时候，就不得不承认，第一种目的要比第二种更为高尚优雅，因为我们希望这种目的是为了这种目的本身，并且我们希望的其他的一切也是为了它。这就是这种目的十分类似快乐的道理，在这种快乐中，包含了公民的目的；此外，这种目的还和美德亲邻相睦，因为像我们在聪慧之神雅典娜身上所见的那样，它会使人的本性提高：因此喜爱快感的人往往宽宏而慷慨。但我们寻求利益，不是为了它本身，而是为了某种别的东西；正因为如此，和快感相比，有益是较为不高尚的目的，因而也就和我们所称的最终目的较少相似。”塔索的这些论点是很重要的，它们是美学史上解决艺术目的以及艺术的创造和消费的社会实践作用等问题上的重要转折点。如果说苏格拉底把美和有益相等同是这个问题发展上的起点，如果说与他相反，康德在解决这个问题上把美同无益、同一切实际上无利害的东西相等同，那么，塔索却谈到艺术中的两种因素：它的利益（低级的因素）和无利害的快感（崇高的因素）。塔索的美学在这个问题上乃是在对待美的本质及艺术目的的本质问题上从古希腊向德国古典美学家们的新观点过渡中的重要一环。

三个世纪以后在康德的美学中得到了充分完备发展的那些思想，

❶ 佛拉卡斯特罗（一四七八——一五五三），意大利学者和诗人。——译者注。

❷ 那伐德热罗（一四八三——一五二九），意大利诗人。——译者注。

在塔索关于艺术目的性质的意见中已经隐约可见。在塔索那里，艺术目的问题虽然没有像在以后康德的体系中一样从那种哲学的深度及和美学的其他问题的普遍性联系中加以解决，但是，这位意大利文艺复兴时期的诗人和理论家却能给自己的关于艺术目的的思想以更为正确的社会意义和方向。塔索企图在诗人对现实的审美上的无利害关系和他的“最高的”利害关系（所指的是社会的、国家的、政治的和公民的利益）之间建立起联系。塔索写道：“一个诗人，既然他身为诗人，就会以快感为对象，他们也不能避开应当集中自己全部思想以赴的这个目的，正像射手不能避开他们以箭矢相向的鹄的一样；但他既然是个公民和城市中的一员，或者，至少，他的艺术服从于驾乎一切之上的艺术（塔索指的是政治、统治国家和管理公民生活的艺术——引用者），——他就要选择高尚的利益作为目的。因此，诗人所必须具有的两个目的，实际上一个属于他的艺术，另一个属于最高的艺术；不过，为了顾及本人自己的目的，他就要避免转到相反的方面去，因为高尚的快感是和不高尚的快感相对立的。”

塔索虽然承认艺术有社会意义和社会目的，但他认为艺术的这些可能性似乎只是它的外在目的，而其内在目的则基于对对象的无利害的欣赏。这种把社会目的从艺术的审美本性本身中抽割出来，无疑是塔索的见解中的历史局限性的表现。但是，塔索对于艺术的社会的、公民的和最高的目的这个问题的提法本身，乃是向高度发展的唯物主义的艺术见解的天才的突破。

塔索认为公民感情是诗人的必要属性，但在这位伟大的意大利诗人那儿，诗人和公民是相互分离，而二者的结合有某种机械的性质。他所谈的不是诗人兼为公民和公民兼为诗人，也不是二者的不可分离的有机统一，而是相互间的某种混合。在塔索看来，公民好像是悬浮在诗人身上的，而这种“悬浮体”并不是品质纯粹的物质，它仅仅是诗人必须注意的、最高的社会必要性所搞混了的溶液罢了。

在自己的美学中，塔索宣扬神奇（чудесное）这一范畴的重要的和本质的意义。对塔索来说，神奇是艺术的主要体裁即崇高史诗的主要范畴（在亚里士多德那儿，神奇乃是悲剧的属性）。

塔索的美学中以重要的地位解决史诗中行动统一的作用问题。在

这个问题上，塔索的诗歌创作实践是同不把自己的叙事诗建立在行动统一这个原则上的阿里奥斯多❶的诗歌创作实践相对立的。塔索是亚里士多德的行动统一律在理论上的保卫者和实践上的先导。

塔索的论著《论英雄叙事诗》是十六世纪围绕行动统一问题所进行的论争的珍贵历史文献。"在当代，行动统一给了那些因文学上的气愤而发生争执的人们之间各种长期论战以借口。一些人承认这种统一是必要的；另一些人则相反，觉得多种多样的行动对英雄叙事诗来说更合适些。行动统一的保卫者们借重亚里士多德的权威和古代希腊及罗马诗人们的庄肃伟大；他们并不缺乏理智的武器。但他们遭到了强烈的反对：当代的习惯，贵妇人、贵族人士和宫廷的普遍赞同，还有经验——这都是真理的不可摧毁的支柱。阿里奥斯多藐视古代作家的遗范和亚里士多德的规则，在自己的叙事诗中包罗了许多行动；虽然如此，他为不同年龄和不同性别的人们阅读和反复传诵，所有的民族都知道他，大家都喜欢他，他享受荣誉，愈来愈显得年轻，流传于世人之口……"但是，对塔索来说，阿里奥斯多叙事诗的这种成就并不能证明离弃行动统一律是正确的；因为我们珍重和欣赏阿里奥斯多的叙事诗，并不是因为它破坏了行动的统一，而是因为不顾这种破坏而珍视它的其他特点。塔索宣称行动统一乃是叙事诗歌的永恒的和不可变更的法则。一部叙事诗应当像上帝所创造的世界一样，这个世界是具有统一性的，因此，在叙事诗和它的行动方面也应当有这种统一性。"在自己的怀抱里包含着这么多形形色色的物体的世界是一个、一种形式和一个本质，一个把它的全体各部分以不协调的协调联系起来的枢纽：它并不缺乏什么，所有的一切在它那里都或者是作为必需之物或者是作为点缀品：据我的意见，一个卓越的诗人（他不是因为别的而被称为神人，而正是因为在自己的行动里和最高的艺术家相近似，成了他的神性的参与者）也是这样地写作叙事诗的，在诗里像在一个小的世界里一样，整顿军队，准备在大陆上和海洋里战斗，包围城市，进行着个对个的搏斗，骑士的比武，描写饥饿、干

❶ 阿里奥斯多（一四七四——一五三三），意大利著名诗人，他的主要作品有讽刺当时企图复活骑士制度的叙事诗《狂暴的罗兰多》。——译者注。

渴、暴风雨、烽火、奇迹，在天庭上和地狱里集会；交替地表现叛乱、纠纷、谬误、妖术、功勋、残酷、勇敢、谦恭、浑厚、爱情，时而幸福，时而不幸，——不管事物现象是如此多样，叙事诗却应该是统一的，它的形式和灵魂都应该是一致的，必须使这一切事物彼此有关，彼此相依，必须使割除其一部分或者变更其中一个地方，就会使整体遭到破坏。"

对塔索来说，一部文艺作品是一个统一的、完整的、有组织的和内在独立的世界，牵一发而动全身。

在他看来，诗人的创作是对上帝的创造的模仿。他认为，诗人好像是在创造自己的世界："艺术创造出叙事诗"，正像"宇宙的理性，而宇宙的理性像音乐的理性一样，是对立现象的联合"。

列奥纳多·达·芬奇认为绘画是艺术的主要种类。在他看来，绘画是一种科学，是认识现实的手段之一。达·芬奇从视觉在认识中所起的作用看到了绘画比其他艺术的优越性。眼睛是"心灵的窗户"，在达·芬奇的概念中，它"感受并矫正一切艺术和工艺，它把人引导到世界各国去，它是数学之王，是一切科学的创造者……它创造了建筑艺术和透视学，它创造了绝妙的绘画"。对达·芬奇来说，美首先是视觉的美：色调、形式、结构、各个部分的对比关系。使绘画成为艺术的主导种类的第二个原因是，和文学不同，绘画用不着翻译成另一种语言，任何一个外国人不用翻译都能了解它。和文学的语言比较起来，绘画的语言是更为群众性和更为国际性的语言。在达·芬奇的这些见解中潜藏着必须要有一种为广大人们所理解的艺术的民主思想。最后，为了证实自己这些关于绘画在各种艺术之中的主导作用的见解，达·芬奇还引用了一个古代帝王的寓言故事。人们问皇帝，说他希望给他的宠姬作描写的是诗人或是画家，这位统治者所希望的是后者。达·芬奇赞同传说中的帝王的鉴赏力和意见，他认为这个寓言是关于绘画的主导作用和文学的次要作用的又一个证明。应当说明的是，达·芬奇虽然把绘画的作用绝对化，而对文学的可能性估计不足，但这些意见应当从历史条件的限制及绘画在文艺复兴时期所具有的真正主导意义来加以考察。

根据达·芬奇的意见，画家通过对称比例来体现蕴藏在自然界的

规律性，并从而反映现象和事物的素质，即“自然界的美”。美存在于自然界，艺术家应当从那儿把它汲取出来。他制订了一个规律和法则的复杂体系，这些规律和法则是艺术家在作画时应当运用的。

以降低某几种艺术的可能性而把其他几种艺术的作用绝对化，这在文艺复兴时期的美学中是很突出的。造型艺术被提到了首要地位，因为它们能够以现实的具体感性的实体强烈地反对中世纪教权思想的禁欲主义和烦琐的经院哲学。但是，关于这种或那种造型艺术的意义何者重要的问题，当时也是有争论的。如果说达·芬奇认为，主导的艺术是绘画，那么，对贝芬努多·契里尼[1]来说，具有一切优越性的则是雕塑。

贝芬努多·契里尼曾描述雕塑的这种“优越性”说：“……我坚决地主张，同与绘画有联系的任何一种艺术比较起来，雕塑要更加八倍是艺术。因为雕像有八个点，应当从这八个点来看它，并且其中的每一个点都应当是同样完美的……

“……绘画图景不是别的，而只是雕像的一种罢了。它所呈现的只是看雕塑作品时所要求的八个主要着眼点之一。”[2]

文艺复兴时期的美学还不认识到，一种艺术对另一种艺术的优越性是相对的。

文艺复兴时期的美学也没有看到美学各种概念的特征以及它们和道德概念的区别。美和道德、正义被等同起来。人们把外表的美看成美德的标志。

文艺复兴时期对理论进行研究的首先是艺术家们自己。在解决美的问题上，文艺复兴时期的思想家们基本上是继承了古希腊罗马美学家们的传统的。

列奥纳多·达·芬奇的朋友鲁格·巴契奥里奥[3]提出把黄金的（和谐的）分割作为美的标准。对象的外表形式被宣布为美的基础。

---

[1] 贝芬努多·契里尼（一五〇〇——一五七四），意大利雕塑艺术家和作家。——译者注。

[2] 爱森什坦：《论文选集》，苏联艺术出版社，一九五六年，第一三九页。

[3] 鲁格·巴契奥里奥（一四四五——一五〇九），意大利数学家。——译者注。

人、他的肉体被作为美的典范。阿格斯齐诺·尼福[1]宣称女人的身体是美的标准，并认为自己给塔里雅科超伯爵夫人的美的描写是美的典范，这是很有代表性的。罗倍脱·克诺克斯和海依东这两位英国的哲学家也是把女人身体的美作为规范的。

社会主义理想国的作者托玛斯·康帕内拉[2]在自己的美学主张中强调说，美乃是善良的象征和标志，而丑则是恶的特征和标志。他把相对论的因素同样带进美学的见解中，但在康帕内拉美学里的这种有限形式中，形象的审美的多方面性思想为自己开辟了道路，这种思想对于文艺复兴时期的艺术和以后的现实主义艺术，都是很重要的。康帕内拉指出，“没有一种不是同时又美又丑的东西”。康帕内拉注意到了艺术的教育作用，他强调诗歌应该提供激发心灵向往善良的典范。

在文艺复兴时期，人道主义者们歌颂自然界的现实之美和人的无穷丰富的精神力量。文艺复兴时期的美学集中地注意自然界，这是和当时自然科学上的探索分不开的。解剖学的研究使人们能够了解人体的构造，了解它的比例关系、它的匀称与和协，反映出它的美。艺术家们解决了塑造和描写上的光影、浮雕性及体积大小等问题。

对于文艺复兴时期的艺术家和理论家来说，美的概念是他们（达·芬奇、米开朗琪罗）美学中的基本东西。在他们看来，美的概念中主要的因素是人体的美：比例、匀称、和谐。美首先是同人体的比例、同现实形式的真实描写相联系的。

他们企图通过感官可以捉摸到的形式去解释美的规律：匀称的合乎比例的就是美丽的。达·芬奇认为比例是事物中最美丽的东西。在文艺复兴时期的理论家们看来，最高的美在于真实地描绘人。文艺复兴的全部美学都充满了崇高的人道主义和对生活真实的探索：“美如加以可贵的真实，其美百倍。”（莎士比亚）文艺复兴时期的文学就是这样强调了美和真实之间的联系。

---

[1] 阿格斯齐诺·尼福，意大利文艺复兴时期艺术家，生卒年代不详。——译者注。

[2] 托玛斯·康帕内拉（一五〇八——一六三九），意大利思想家，早期空想社会主义的代表之一，主要著作有乌托邦小说《太阳城》（又名《理想共和国》）。——译者注。

在文艺复兴时期，同教会的美的概念进行了斗争。经院哲学家们说：只有上帝的才是美的。而人道主义的艺术家们则说：人是美的。

艺术家和艺术理论家莱昂·巴蒂斯塔·阿尔倍提认为，艺术的目的是真实地描绘自然界的形式。

自然界（照泛神论所理解的那样）的最高创作是人。这个自然界，即神的最高创作，乃是一件最为美妙的作品，因而人也就应当成为艺术家们所注意的中心和美学诸问题的中心。文艺复兴时期美学的人道主义性质在这种把人置于世界、艺术和美学的中心这一点上得到了最高的表现。莱昂·巴蒂斯塔·阿尔倍提写道："自然界，也就是神，在人身上注入了无比地超出凡世的美妙的、神的和天国的因素。它给予了人以形式和十分适宜于运动的肢体。它给予了他以才能、学习的能力、理智、神的属性，正因为有了这些，他才能够研究、区分并认识到，为了保全自己，应当回避什么和遵奉什么。

"除了这些伟大的和无可估价的赐予之外，神还在人的心灵里安放了信心、抑止贪欲酷好和过度奢求的克制心，以及羞耻心、谦逊和力求配得上受人赞扬的志向……因此，请相信，人生来不是为了在无为中度过可怨的日子，而是为了做伟大壮丽的事业。"❶

同关于上帝的思想相联系的、宗教神秘的崇高概念相对立，文艺复兴时期的艺术家们甚至在以宗教题材为基础的作品中赞扬了人的伟大（达·芬奇的《最后的晚餐》、拉斐尔的《圣母》等等）。

反对中世纪的禁欲主义，文艺复兴时期的人道主义者们赞美人，赞美人的力量、强大和美。这就产生了这样一种观点—— 认为崇高是最富于人情味的东西，是人的本质的鲜明而充分的表现，这种观点就对我们苏联人说来也不是格格不入的。但是，我们不能不看到这种对崇高的理解的一定程度上的历史局限性，这就是其中人本主义的过于强烈，而社会性的和阶级的成分还是过于稀少。

在具有宏伟的意向和赞扬人的文艺复兴时期，所有的艺术家都由衷地倾心于崇高的形象。早期文艺复兴时期的形象，尽管它在一定程

---

❶ 请参看柯列林著：《早期意大利的人道主义和它的历史文献》，圣·彼得堡，一九一四年。

度内散发着幼稚的宗法式的宗教虔诚的气息，却充满着尘世的、人的内容。但是，这里还没有代表文艺复兴时期的那种真正伟大的巨人气魄。不仅如此，在文艺复兴初期，艺术家按照尘世的方式来处理宗教故事，常常把崇高的贬低到平凡的地步。在我们的面前，上帝成了市民的样子，这是同时把市民神化，并把神市民化。伟大的文艺复兴过分地赞扬人，揭示了人的伟大。这一时期的艺术以异教的精神大胆地描述上帝和人，揭示出人的本质力量，他的生活和他的敢作敢为的崇高性质。随着中世纪的崩溃，教会的教权主义思想的整个体系瓦解了。封建主义的世界也瓦解了。资本主义的关系尚未巩固，它还没有成为传统的巩固的东西。因此，文艺复兴时期的巨人们能够幸免资产阶级的局限性。他们的立场往往不只是反封建的，而且在某些方面是反资本主义的。这使伟大的文艺复兴时期的艺术家们有可能塑造出人的崇高的形象，揭示出他的全部强大力量和伟大。

人自己创造自己，他“causa sui”（创造自己），他是自己的始因。彼特拉克[1]强调指出，一个真正高尚的人并非生来就具有伟大的心灵，但他以自己的伟大的事业使自己成为这样的人。而这个人不应该限制自己宏伟的个性。没有任何固定化的制定出的原则！作为自己的始因的个性本身乃是他自己的规则。拉伯雷的泰列姆修道院[2]的唯一的金科玉律，便是“做你所愿做的事”——这也就是人的唯一的规则。

文艺复兴时期文学和美学的中心问题之一是文学中古代的古典因素和现代的民族因素之意义及其相互关系问题，也就是传统（古代希腊和古代罗马的文学）和革新（形成文学作品的民族形式和民族体系）的问题。正是这个问题，是人道主义者清西奥[3]（十六世纪）的诗学所注意的中心。在自己的论文《论小说的写作》（一五五四）中，清西奥捍卫阿里奥斯多，反对古希腊艺术的追随者们对他的攻击，并提出了关于荷马的创作的实质问题。清西奥指出，被荷马陶冶

---

[1] 彼特拉克（一三〇四——一三七四），意大利著名诗人。——译者注。

[2] 泰列姆修道院是法国文艺复兴时期大作家拉伯雷的长篇小说《巨人传》里所描写的一个理想修道院。——译者注。

[3] 清西奥（一五〇四——一五七三），意大利学者和作家。——译者注。

为统一的作品的那些神话叙事诗和现代意大利民间街头歌手及故事讲述者口授的叙事诗，二者之间有其相同之点。从而清西奥得出结论说，伟大的荷马本人，以其精神来说，较为接近现代的民族诗人，例如阿里奥斯多，而不是接近于否认文学中民族因素意义的、教条式地崇拜古典作品的人。清西奥指出古典作家的民族特点，用以消除民族倾向和古典倾向之间的矛盾。

在探讨文艺复兴的诗学方面，法国七星诗社的活动家们作出了重大的贡献。七星派的奠基人、法国人文主义者杜伯雷写了一篇题为《为诗歌辩护》的论文（一五四九），在其中他企图提出美学规范，并提倡要研究古典的范本。杜伯雷写道："任何一个诗人，如果连拉丁文都不通，那他任何时候也不能用自己的语言写出什么出色的东西来的。"在七星派其他活动家们的著作里，——在斯卡里格的《诗学》（一五六一）和龙沙的《诗学简说》（一五六五）里——这些思想得到了发挥。七星派的活动家们反对美学上的五光十色，提倡审美趣味要有标准和充足根据。他们的论著保卫了提高到古典作家艺术水平的法兰西民族艺术。

（金戈译自Ю. 包列夫著《美学的基本范畴》，苏联国立高等学校出版社，莫斯科，一九六〇年）

亚里士多德美学中的艺术与现实

〔苏联〕B. 阿斯穆斯

艺术对现实的关系问题，或艺术描写对所写事物的关系问题，早在亚里士多德之前很久，即哲学家们尚未开始讨论这一问题之前，就已经在古代美学中产生了。雕塑、绘画、演剧等艺术的流派或学派的斗争和变迁，已经一再迫使古代艺术家们考虑自然事物和它的艺术形象之间的关系问题。艺术中是否允许夸张？是否允许形象脱离它的原本或蓝本？是否允许排除蓝本的某一部分内容？是否允许自由合并？所有这些问题，随着诗歌、音乐、戏剧的表演艺术的发展，更是变得格外复杂了。各种表演艺术行业（演员、吟游诗人、笛师、琴师、合唱队员等等）的发展，使得作品对现实的关系问题、乃至形象对神话的关系问题之外，又出现了表演对所表演的事物的关系问题，以及表演名家是否有权对作品作自由的解释和处理的问题。

阿里斯多芬就已经深深陷在这些问题里面了。哲学家们对所有这些问题给了概括的、但也抽象的表达。譬如苏格拉底就有了“模仿”[1] 的观念，把艺术视为对现实的模仿的再现。苏格拉底认为“模仿”说当能说明艺术在人生中的重大意义及理想化的概括在艺术中是否可行。柏拉图则更进一步。按照柏拉图的设想，艺术即模仿说不仅能够说明艺术的本质，而且给人一把尺子去衡量艺术的根本缺陷，如艺术不能成为和现实同等的事物，它只是痴心妄想，欺骗人，装腔

[1] 俄文本译作“再现”（воспроизведение）。——译者注。

作势而已。柏拉图认为，艺术必须模仿现实本身才能具有一定意义，但只要艺术还是艺术，它就永远无力完成它的这个使命。

亚里士多德也像他的前辈一样，认为艺术是一种模仿活动。但亚里士多德的模仿论不同于柏拉图，它不是建筑在先验的观念论的基础上，而是建筑在亚里士多德的形式与质料、潜能与现实的辩证法的基础上的。因此，就其结果来看，他们两人的模仿论也就有了深刻的差异：柏拉图对“模仿”的概念会导致艺术和现实的脱节，使人否定艺术形象的认识作用，产生艺术会伤风败俗的看法；而亚里士多德的“模仿”的定义则能使人肯定艺术的认识作用，排除柏拉图的艺术与“理念”对立的命题，而为现实主义的艺术理论开辟了道路。

亚里士多德像柏拉图一样，他的艺术理论也是同他对存在问题的根本学说密不可分的。要了解亚里士多德的美学，就必须联系他的“存在”[1]、实体、四因、形式与质料、潜能与现实、以及神和不固定的基质的学说。

从亚里士多德哲学的这些基本点来看，他无疑是个唯心主义者。然而他的唯心主义，正如列宁所指出的，却在许多方面“比柏拉图的唯心主义客观一些，离得远一些，一般化一些，因而在自然哲学中就比较经常地 = 唯物主义。”[2] 的确，尽管亚里士多德把柏拉图的“理式”作为物体的“形式”保留了下来，承认这些形式是“永恒的”、“不易的”，而且一般说来，只有“理性”而非感觉所能认识的，但他的“形式”对“质料”的关系的观点却使他同柏拉图有了根本的不同。在亚里士多德看来，实际存在的单一物体是“质料”和“形式”的统一。“形式”并不是此岸世界之外的“原型”或彼岸世界的原因，而是同物质共存的、融入质料本身之中的、为质料所采取的“形状”。譬如，铜球是铸造铜球的物质（铜）和工匠赋予铜的形式（球形）的统一；这形状是工匠赋予的，但在实际存在的铜球中却是和物质合成一体的。又如，石像是雕刻家用来雕像的物质

---

[1] “存在”一词在吴译亚里士多德《形而上学》（商务版）中译作“实是”，北大哲学系所编《古希腊罗马哲学》（三联版）中译作“有”。——译者注。

[2] 列宁：《哲学笔记》，人民出版社，一九五六年，第二八八页。

（石头）和这石头在雕刀下取得的形状的统一；只要这雕像存在，这形状和它的物质总是合成一体的。

亚里士多德并不把“形式”和“质料”之间的关系理解为不可感知的“理式”和可以感知的“物质”的截然分离的关系。“形式”和“质料”的对立，在亚里士多德说来，并不是绝对的。感性世界的同一件事物既可以视为“质料”，也可以视为“形式”。对于铜铸的球说来，铜是“质料”。但对于构成铜这种物质的物理元素说来，这同一块铜又是“形式”了。铜是形式的“缺失”，因为铜这物质还没有取得球的形式。但这同一块铜也是形式的“潜能”，因为工匠可以使铜这物质具备球的形式。“质料”是某物的潜能，“形式”就是该物的现实。反之，“形式”是某物的现实，“质料”就是该物的潜能。

亚里士多德的这个学说，取消了柏拉图的“理式”与物质分离的典型论点。按照亚里士多德的见解，全部事实就是由“质料”到“形式”、又由“形式”到“质料”的连续不断的转化。所以正如恩格斯所指出，亚里士多德学说中的这两个范畴是“流动的”[1]。列宁说，亚里士多德处处都“不怀疑外部世界的实在性”[2]。亚里士多德对柏拉图的“理式”的批判，正如列宁所说，是“对唯心主义，即一般唯心主义的批判”[3]。列宁还指出，这种批判是属于一个唯心主义者对另一个唯心主义者的唯心主义基础的批判，它“常常是有利于唯物主义的”[4]。

然而，列宁也屡次指出，亚里士多德并没有把他对柏拉图的唯心主义的批判贯彻到底。亚里士多德虽然认为事实情况是由“质料”到“形式”、又由“形式”到“质料”的连续不断的转化，他却解释说，这种可能性是有一定限度的。从某一事物的“形式”中抽象出来，我们可以把它的“质料”视为一种“形式”。譬如，从铜像的

[1] 在《自然科学和哲学》一文里恩格斯指出了“两种哲学派别：带有固定范畴的形而上学派，带有流动范畴的辩证法派（亚里士多德、特别是黑格尔）”。弗·恩格斯《自然辩证法》。——原注（中译文见人民出版社版第一六七页。——译者）。

[2] 见列宁：《哲学笔记》，第三三六页。

[3][4] 同上，第二八八页。

"形式"中抽象出来，我们可以把铸成铜像的物质——铜——视为一种"形式"。但这样就产生了一个问题：如果铜是"形式"，那么与它相应的质料又是什么呢？按照亚里士多德的物理学见解，这里的质料将是火、气、水、土四元素[1]的一定的配合。但如果我们沿着形式的长梯继续下降，再从铜的"形式"中抽象出来，把四元素视为"形式"，那么与四元素相应的"质料"就已经不是我们所知道的物理界的任何物质了。这里的"质料"，按照亚里士多德的说法，将是某种无法确切说明的"不固定的基质"。这种基质已经不能被视为某种比它更低的质料的"形式"，不能被视为相对于某种潜能的现实了。关于这种基质，只能说它是"纯粹的潜能"，是存在的形式长梯上的最后的"下"限。

但在沿着形式长梯的运动中，还有一个上限。每一个"形式"都可以作为"质料"看待，但必须针对这种"质料"指出与它相应的"高级形式"。譬如，与黏土相应的"形式"是砖，而如果把砖作为"质料"来看待，那么与这种"质料"相应的"形式"就将是砖造的房屋。然而这个上行运动也是不能无限度地继续下去的，正像下行运动只能继续到不固定的基质一样。

亚里士多德断言，如果我们沿着形式的长梯上行，那我们就必然会到达一种已经不能被视为某种更高形式的"质料"或"潜能"的"高级形式"。这种"高级形式"，照亚里士多德的说法，就是神。亚里士多德的神是先验于世界的，也就是说，它存在于世界之外，存在于世界的极域之外。这个神是"纯粹的现实"，是"自我思维的理性"，是不需要任何外力的世界"第一动力"，是沿着自身的形式与组成的规律发展的一切事物的最高目标。

从这些论断中可以看出，亚里士多德关于"形式"的学说是一种客观唯心主义的学说，亚里士多德对柏拉图的"理式"孤立于物体之外的批判并没有进行到底。虽然亚里士多德有别于柏拉图，指出"形式"和"质料"在事物中是统一的，但这种统一却终止于形式长梯的两端：一端止于不固定的基质或纯粹的潜能，一端止于神或纯粹

[1] 或译"原质"。——译者注。

的现实。在长梯的下首我们只遇到没有“形式”的“质料”，在长梯的上首又只有没有“质料”的纯粹的“形式”。

然而不管亚里士多德是多么摇摆和矛盾，他的哲学优于柏拉图的哲学却是十分明显的。亚里士多德虽然没有抛弃“高级形式”或神的先验性的思想，但他把这种先验性推移到世界的极限上，而在现实世界的广大领域之内，他是坚决克服了柏拉图的二元论的。感性世界的单一物体具备了完完全全的实在性。这些物体变成了“实体”。

在柏拉图的哲学中，感性世界的物体是摇摆于“存在”（“理式”）和“不存在”（“质料”）这两个领域之间的，仿佛它们既可以“参与”实有的领域，也可以“参与”非有的领域，而在亚里士多德的哲学中，则肯定了单一的可以感知的物体是实际存在的“实体”，是“质料”和“形式”的统一。

从亚里士多德和柏拉图的这一区别中就产生了他们在美学中的一系列区别。这两位哲学家对感性世界物体的实在性的不同评价，也造成了他们对艺术的评价的不同。由于在柏拉图看来，艺术家是“模仿”感性世界的物体的，这些物体并不具备真正的实在性，它们只是参与实在，只是多多少少带有唯一实在的“形式”或“理式”[1]的反光，因此柏拉图的结论是：艺术作品的形象，就其本性来说，是与现实相距甚远的。虽然艺术“模仿”现实，它却从来也达不到自己的目的。造物主在创造感性世界的物体时，是以它们的永恒不变的原型——“理式”为蓝本。工匠在制作可以感知的物件（家具、什物等等）时，就只是在模仿“理式”的抄本了。艺术家创造形象，更是以抄本为蓝本；他是在创造抄本的抄本，它们同自己的真正存在的原型自然就相去天壤了。因此在柏拉图看来，艺术同真正的认识现实是毫不相干的。因为只有对实有或“理式”才谈得上真正的知识，对于感性世界的事物是谈不上知识的，只能说是不可靠的“意见”。

至于从“模仿的”艺术的形象中可以取得的对感性世界的物体

[1] 这里的“形式”（вид）即“理式”（参阅本辑第二五页注②），与上下文谈到的同“质料”相对的“形式”（форма）不同。——译者注。

和现象的概念，在柏拉图看来，那就更不可靠了。艺术家对于他所描写的事物的概念甚至比意见还低，比对可感知的事物的不可靠的、假定的认识还低。艺术家只是在装模作样，仿佛知道他所描写的东西而已。因此艺术不仅不是知识，而且还是骗人的，吹牛的。柏拉图为了说明艺术活动的特点而使用的"模仿"一语，不能完全确切地表达他的艺术学说的真义。"艺术即模仿"这个公式还应作如下补充：艺术是与真正的认识相去甚远的、骗人的、不可靠的模仿。艺术所模仿的是"非有"的、可变的、无常的感性世界的事物，这种事物是不含有真正的实在性的。

所以柏拉图的美学，究其实质，是否定造型艺术的可能性的一种学说。这种学说虽然把艺术称作"模仿"，却根本不承认这种模仿在任何条件下可能成为现实本身的形象。

亚里士多德的美学，性质完全不同。亚里士多德也把艺术称作"模仿"。他也断言诗歌、音乐、戏剧都是"模仿的"艺术。"史诗和悲剧、喜剧和酒神颂以及大部分双管箫乐和竖琴乐——这一切实际上是模仿的艺术。"[1] 亚里士多德甚至认为艺术的起源就是由于人有一种特殊的、天然的模仿的本能。他解释说："人从孩提的时候起就有模仿的本能，人和禽兽的分别之一，就在于人最善于模仿。"[2] 正是从这种模仿的本能中，照亚里士多德的说法，最初产生了即兴诗，然后产生了艺术，继而又分成两种。"模拟出于我们的天性，而音调感和节奏感（至于'韵文'则显然是节奏的段落）也是出于我们的天性。起初那些天生最富于这种资质的人，使它一步步发展，后来就由临时口占而作出了〔现实的〕诗歌。诗由于固有的性质不同而分为两种……"[3]

然而亚里士多德不同于柏拉图，对于现实和可感知的事物的本性，他发展了一种不同于柏拉图的观点，因此在亚里士多德的美学中也对艺术的模仿活动得出了别样的评价。亚里士多德也像柏拉图一

[1] 亚里士多德：《诗学》，1447a，罗念生译，人民文学出版社，一九六二年，第三页。引文中最后三字系根据俄译文增补。——译者注。

[2] 同上，1448B，第一一页。

[3] 亚里士多德：《诗学》，1488B，见罗译本第一二页。——译者注。

样，认为知识的对象是物体的本质[1]。"因为我们只有认识某一物体的本质，才能具有对它的知识。"[2] 又说："认识某一物体，就是认识它的本质。"[3]

然而亚里士多德不同于柏拉图，他坚信这种构成认识对象的"本质"是同单一物体依稀联系着的，亚里士多德解释说："从各个例子中可以看出，这二者（即个别物体的"本质"和个别物体本身——引用者）是必须合成一体的。"[4]

虽然亚里士多德处处把"形式"和"质料"分得清清楚楚，但他也同样有力地强调指出了它们的统一，指出作为物体"本质"的"形式"是必须归属于它的"质料"的。他问道："何以这些材料会成为房屋?"答曰："因为这些材料具备了房屋的本质。而这个材料，或这个身体，具备了这种〔确定性〕（或形式）就成为人。可见，"他继续说道，"我们所探求的质料的原因就是形式，质料是由于形式而得以成为某一确定的物体的；而形式就是实体。"[5]

但是如果说亚里士多德认为"形式"就是实体，那么他也是同时倾向于把"实体"理解为同具体的单一物体不可分割的实体的，因而单一物体的实体就是形式。关于亚里士多德的"形式"和"质料"的这种不可分割性，阿道尔夫·特莱德仑堡在他的《范畴学说史》中说得很好，他解释说："既然通过形式而成为确定的物体的是质料，那么本质就必然包括对质料的关系，就像在——比方说——物理世界或力学世界里那样。"[6]

的确，《形而上学》的本文也证明亚里士多德是牢牢遵守着个别物体及其本质统一的思想的……他问道："既然本质就是某种实体，我们何不立即〔承认〕有一些物体是直接等同于它们的本质的呢?"[7]

---

[1] 俄译文作"存在之本"（суть бытия），吴译《形而上学》作"怎是"，这里译作"本质"是根据《古希腊罗马哲学》（三联版）的译名。——译者注。

[2] 亚里士多德：《形而上学》，国立出版社联合会，一九三四年，1031a。

[3][4] 同上，1032в。

[5] 同上，1041в。

[6] 特莱德仑堡：《范畴学说史》，柏林，一八四六年，第四〇——四一页。

[7] 亚里士多德：《形而上学》，1032a，1033a。

单一物体的本质和单一物体本身是互相统一的，而从这个观点中，就对认识问题得出了不同于柏拉图的看法。虽然亚里士多德像柏拉图一样，认为知识的对象是一般，但他却同时断言，研究感性世界的单一物体应当可以获得对一般的认识。在亚里士多德看来，物体的可感知的“质料”就是它的概念的一部分内容。他问道：“然而质料是否也构成概念的一部分要素呢?”然后又解释说：“毫无疑问，我们在〔指出〕铜环是什么时，是要从两方面叙述的，既要说它的质料是铜，又要说它的形式是如此如此的形状……可见，铜环的概念是包含它的质料在内的。”[1] 但如果事物的“质料”以某种方式包含在事物的概念之中，而这个单一的物体又并不脱离它自己的本质，而是同这个本质形成某种统一状态的，那么显而易见，感性世界的事物是可以作为认识的重要对象的。柏拉图否定可感知的实物世界是认识的对象，而亚里士多德则一反柏拉图的见解，把整个可感知的世界包括到认识的领域之中。他恢复了可感知的物体成为认识对象的权利，而这个权利的恢复就在美学领域里产生了重要的后果。因为如果艺术是“模仿”的现实性，而模拟的范本又是体现着某种“本质”、因而可以成为认识对象的实在的事物，那么显而易见，艺术在某些条件下也是可以参与认识活动的。当艺术是以实际存在的、可以认识的事物为蓝本时，由于艺术形象的模仿力，艺术就有可能增加人们对这些事物的已有的认识。于是“模仿”论同认识论联系起来了。现在的问题已经不是批判模仿的艺术，说它不能有助于真正的认识了。现在的问题是：要确定艺术认识所独具的特点，把艺术所具有的认识手段同各种科学和哲学的认识能力加以区别。

亚里士多德和柏拉图的所有这些不同，都清楚地表现在亚里士多德的《诗学》里。这里把确定艺术是模仿活动同说明艺术的认识作用结合了起来。亚里士多德认为，人在当初所以能取得最初的知识，就是由于人有模仿的本能。亚里士多德断言，人的“最初的知识就是从模仿得来的”[2]。人从模仿中得来的认识的愉快非常强烈，因此，

---

[1] 亚里士多德：《形而上学》，1032a，1033a。

[2] 亚里士多德：《诗学》，1448в，见罗译本第一一页。

照亚里士多德的说法，这种认识的愉快就可以给我们解释艺术的一种奇怪的作用。这作用是：有一些事物和现象，虽然在生活里遇到它们会引起我们厌恶，但在艺术中描绘出来却会引起我们的快感。亚里士多德解释说，这是因为模仿会使所有的人感到愉快。“经验证明了这样一点：事物本身看上去尽管引起痛感，但惟妙惟肖的图像看上去却能引起我们的快感，例如尸首或最可鄙的动物形象。”❶

这里获得快感的原因，照亚里士多德说来，正在于认识。不管艺术所描绘的事物是多么丑陋，只要观者能够认识它所描绘出来的东西，这描绘就能使观者得到快感。对描绘对象的自然的嫌恶会变成认识的喜悦。“我们看见那些图像所以感到愉快，就因为我们一面在看，一面在求知，断定每一事物是某一事物，比方说，‘这就是那个事物’。”❷ 只有在观者从来没有见过所模仿的对象时，“那么我们的快感就不是由于模仿的作品，而是由于技巧或着色或类似的原因。”❸

所以，在亚里士多德看来，艺术自始就是同认识联系着的。亚里士多德断言艺术是“模仿”，就是为了把艺术纳入认识活动的领域。

当我们所谈的是所谓造型艺术时，对艺术本质的这种理解是不足为怪的。

希腊文化繁荣时期的雕塑和绘画是含有认识的内容的。当时连绘画都运用立体的、雕塑的表现手法，在所描绘的事物中突出它的可触性和立体感。希腊艺术的这种雕塑性要求艺术家要深入研究自然和对象，进行深刻的现实主义的写照。M. 卡里耶尔说得对，希腊的画家“把他们的人物搬上舞台时，总是尽量做到清楚、完整，他们总是把人物一个个地安放，像在浮雕里那样，与其说他们追求透视角度，倒不如说他们避免这种角度；同一个明朗的天就得把所有人物的面貌全都照亮，整个群像不能落上任何一点特殊的光影，绝不能用任何交相反射的光影把对象联结起来；恰恰相反，昆蒂利安还肯定地断言：画家在一块画板上描绘几个对象时，总是把它们拉开一定的间隔，使它们身上不致落上任何阴影的。他们绝不为了使画面具有直叩心灵的特

❶ 亚里士多德：《诗学》，1448B，见罗译本第一一页。
❷❸ 同上，见罗译本第一一———二页。

殊调子，而在画面上表现任何光影的魅力，或任何晦暗或明朗、清晨或黄昏的光线。他们的笔法和画法完全像浮雕一样，而且确乎是非常高明的；但阴影只用来凸现形象和勾勒轮廓的形状，而不作其他用尘。色彩不多，而且完全感觉不到某个色彩从它邻近的色彩所受的影响。它们是彼此并列，互不交融的；蜜蜡或湿壁画在光滑的墙面上的冷冷的闪光在这里造成的效果，几乎就像南方常绿树的光滑发亮的树叶衬托在北方簇叶的浓重阴暗的绿荫里一样。可见，这里的雕塑性是压倒了尚未发展的绘画因素的。”[1]

绘画的这种雕塑性对画家的知识提出了高度的要求。对每个形象的浮雕式的表现和透视法的缺乏，使画家不能把画面上的形象分别安置在近景和远景里；要想取得艺术上的成功，画家就必须对他所描绘的形象显露出透辟的知识，因为这些形象都放在近景里，很容易被人品评。

根据同样的原因，雕塑——作为希腊绘画发展的表率——也要求严肃认真地研究自然。歌德说得对，“人的体态是不能光靠表面观察来理解的，必须研究它的内部构造，把它的各个部分拆开，看看它们怎样联在一起，弄清它们的区别，熟悉它们的功能和反应，记住那最隐秘的、作为其余各部分的基础的一点，总之，就是要记住事物的根本。只有这样，”歌德说道，“我们才能确实看出在我们眼前以灵活万变的曲线活动着的东西是一个不可分割的美丽的整体，而对它加以模仿。看一个活的事物的表面，会使看的人眼花缭乱，所以这里，也像在其余的场合下一样，可以引用一个正确的谚语：你所能见到的，只是你所知道的而已。”[2]

因此，亚里士多德认为造型艺术是模仿，甚至是一门知识，这是毫不足怪的。这个观点是以古希腊艺术文化的实质为根据的。更加值得注意的倒是：亚里士多德把这个观点也运用到音乐和诗歌里。他认为这两种艺术也是“模仿的”艺术。不但如此，照亚里士多德的看

---

[1] M. 卡里耶尔：《从总的文化发展看艺术》，莫斯科，第二卷，一八七一年，第二七七——二七八页。

[2] 歌德：《普罗皮赖亚序言》，全集卷十，苏联国立文学出版社，一九三七年，第四一七页。

法，音乐的“模仿”范围，从某个方面来说，还比雕塑和绘画的范围更广。亚里士多德解释说，雕塑和绘画中的模仿，不能反映人的道德品质。他断言：“其余涉及感官的东西，如我们的触觉和味觉所能感受的东西，均同道德品质毫无类似之处。”[1]“色、香、味不具备这些品质”[2]。视觉反映出道德品质“也只能在很小的限度以内，因为通过视觉我们只能感觉到事物的形状，而形状本身则只能通过我们的感官约略引起这一类的情绪，而且绝不是在人人身上都能如此”[3]。况且，亚里士多德认为，在通过视觉来感受的形象里，并不具有“道德品质的真正的反映；形状和色彩所模仿的形象，其实只是道德品质的表面征候而已，因为人在情感发动时，这些品质会流露在人的外表上”[4]。

反之，享有节奏和旋律的艺术，却拥有艺术家可以用来模仿精神现象的手段。亚里士多德解释说：“在反映愤怒和温良、勇敢和节制以及一切与它们对立的品质[5]和其他性情方面，节奏和旋律含有最接近于现实的反映力。”[6]“甚至光有旋律，没有词句伴随，就已经含有美感的品质[7]了，而色、香、味却毫不含有类似的东西。”[8]

音乐的这种优越性，使音乐也进入了“造型”艺术[9]的范围之内，而这种优越性的原因，据亚里士多德解释，则在于音乐的激发“能”的能力和性格的道德品质之间有一定的联系。亚里士多德问道：“何以在我们的官能的一切对象中，唯有通过听觉来感知的对象才含有道德品质呢？……难道不是因为，”他解答说，“只有通过听觉感知的对象才伴有运动么？……这些运动在我们身上激起‘能’，

[1] 亚里士多德：《政治学》，莫斯科，一九一一年，1340a〔引文中“其余”二字，曾为本文作者删节，似嫌不妥，因听觉亦属感官范围，故代为恢复原状。——译者〕。

[2] 亚里士多德：《问题篇》，919B。

[3][4] 亚里士多德：《政治学》，1340a。

[5] 应为“一切互相对立的品质”。——译者注。

[6] 亚里士多德：《政治学》，1340a。

[7] 应为“道德品质”。——译者注。

[8] 亚里士多德：《问题篇》，919。

[9] 意即“模仿的”艺术。——译者注。

而‘能’是道德品质的标志。”[1]

亚里士多德认为，即使以雕塑和绘画的作品而论，也是那些善于模仿性格的道德品质的艺术家更为优越的。惟其如此，亚里士多德才提倡青年人“不看泡宋[2]的画，而看波吕格诺托斯[3]的画或其他善于表达人物的道德面貌的画家或雕塑家的作品”[4]。

这个任务，虽然雕塑和绘画很难完成，却完全处在音乐的能力范围之内。至于旋律，则其本身就已经含有对性格的模拟了。这从下述事实中可以一目了然，亚里士多德作出结论说，音乐的调式彼此殊异，因而听到这些调式，“我们会产生不同的情绪，我们对每个调式的态度也绝不相同”[5]。“当我们听到节奏和旋律时，”亚里士多德说，“我们的心情就会发生变化。”[6]譬如，照亚里士多德的话说，半吕底亚式会引起怨恨压抑的情绪，而另一些调式又恰恰相反——会使心肠软弱下来；多里斯式使人温和平静，而佛律癸亚式则使人狂热。[7]

亚里士多德对音乐的描绘力给了极高的评价。在亚里士多德看来，音乐所模仿的性格和心情，其感染力是如此之强大，以致音乐模仿在我们心头激发的情绪，会转移到那些具有音乐所模仿的性格的真人头上去。亚里士多德认为，由于我们在感受模仿现实生活的作品时屡次产生痛苦或欢乐的情绪，于是日久成习，“在遇到〔现实生活中的〕实际情况时，我们也会产生同样的情绪”[8]。“譬如，假使有人在看到某人的肖像时产生了愉快的情绪，而他之所以愉快又完全是因为他所看到的是对这个具体人物的描绘，那么他在当面遇到画上所见

---

[1] 亚里士多德：《问题篇》，919。

[2] 泡宋系公元前四世纪希腊名画家。——译者注。

[3] 波格吕诺托斯系公元前五世纪希腊名画家，曾从荷马史诗中取材，如特洛亚陷落等。——译者注。

[4][5][6] 亚里士多德：《政治学》，1340a。

[7] 希腊音乐的调式往往以地区命名，这些调式由于音阶排列不同各有其特殊风味。希腊音乐的主要调式有吕底亚式、伊俄尼亚式、半吕底亚式、多里斯式、埃奥立亚式、佛律癸亚式、洛克里亚式诸种。——译者注。

[8] 亚里士多德：《政治学》，1340a。

过的这个人物时，自然也会感到愉快的。”[1]

最后，亚里士多德把诗歌同戏剧一起也列入了模仿的艺术，或造型艺术[2]。全篇《诗学》都在发挥这个见解。从亚里士多德给史诗和悲剧所下的定义中就已经可以看出，这两种艺术，在他看来，都是“模仿的”艺术，因此也是“造型”艺术。譬如，亚里士多德规定，史诗“模仿严肃的行动[3]”[4]，而悲剧则是“对于一个严肃、完整……的行动的模仿”[5]，“悲剧是行动的模仿，主要是为了模仿行动，才去模仿在行动中的人”。[6]

亚里士多德承认艺术是再现式的“模仿”活动或造型活动，因此他把艺术列入了认识的领域。但这还不够。亚里士多德还企图断定艺术所能提供的这种认识究竟具有哪些特点。《诗学》第九章就是阐述这个问题的。在这一章里，亚里士多德试行说明了诗艺和史学的区别。诗和史都要模仿事件，叙述某些行动和行径，但它们采取不同的方式。

它们的区别不能归结为韵文和散文这种纯粹表面的差别。亚里士多德是反对把各种文学之间的区别作纯表面的解释的。用他的话说，“只有把‘创作’和格律混为一谈的人，才会称某些人为挽歌诗人，某些人为史诗诗人，因为他们把作者尊为诗人，并不根据模仿的性质，而是一概根据格律”。[7] 如果这些根据纯表面标志划分文学现象的人“出版某种医学或物理学的论著，他们通常就会把它的作者称

---

[1] 亚里士多德：《政治学》，1340a。

[2] “造型艺术”一语直译应为“描绘的艺术”。——译者注。

[3] “行动”一词“praxis”源出动词“prattein”（行），指人的所做所为，或“所行之事”，因此有人简单地译作“事件”（pragma），罗念生先生的《诗学》初译稿中也曾沿用这种译法，但在重译稿中已改为“行动”，并著专文指出：“事件有一些是被动的，不如译为‘行动’”（见《戏剧报》，一九六二年十二期第二四页《行动与动作释义》）。这里遵从罗先生的新的译法，这样不但同天蓝的译本取得一致，而且也和俄译本的译名“действие”取得一致，同时更重要的是，在阐述戏剧的特点上，这个译法有十分重要的意义（见下文）。顺便指出，目前在戏剧理论翻译中，时常有人把这个词译为“动作”，容易同手势、姿态等身段动作相混淆，这是十分不妥的。——译者注。

[4][5][6] 亚里士多德：《诗学》，见罗译本第一七、一九、二三页。

[7] 亚里士多德：《诗学》，1447b。本节俄译文与中译文有内容出入，为适应本文作者的论述，凡遇到类似情况，一概由俄译文转译（可对照罗译本第五页，第三——六行）。——译者注。

为诗人"。[1]"但是,"亚里士多德反驳说,"荷马与恩培多克勒除所用格律之外,别无共同之处,称前者为'诗人'是合适的,至于后者,与其称为'诗人',毋宁称为'自然哲学家'。"[2]

这种纯粹表面性的定断和分类的原则,同样不适合于历史和诗。历史家和诗人的差别"不在于一用散文,一用韵文;希罗多德的著作可以改写为'韵文',但仍是一种历史,有没有韵律都是一样"。[3]

历史和诗的真正差别,照亚里士多德的看法,在于所描绘的事物或叙述的事物有所不同。历史家和诗人的差别在于"一叙述已发生的事,一描述可能发生的事"。[4] 这就是说,按照亚里士多德的理解,历史以叙述一度发生的个别事件为对象,而诗则相反,它以更为一般的事件和行动作为描绘对象,因为可能发生的事是比一度发生的事更为广泛的:前者有所选择,而后者由于是一度的、个别的,就已经受到局限了。

所以说,历史家叙述个别的事,譬如叙述"亚尔西巴德所做的事或所遭遇的事"。[5]反之,悲剧或喜剧诗人则描写一般性的事。构成诗的对象的所谓一般性的事,根据亚里士多德的解释,就是指"某一种人,按照可然律或必然律,会说的话,会行的事"。[6]

亚里士多德认为,喜剧以描写一般为对象,这从布局的方法来看就已经很明显了,因为"喜剧诗人先按照可然律组织情节,然后给人物任意起些名字,而不是像写讽刺剧的诗人那样,不写个别的人"。[7]

然而悲剧的情形也不例外。固然,诗人在悲剧中通常"采用历史人名"[8],因为悲剧的情节通常都离不开历代相传、家喻户晓的神话的范围。无论在纪元前五世纪雅典悲剧全盛的时代,还是在纪元前四世纪开始的悲剧意义衰落的时代,悲剧都和神话有密不可分的关

---

[1] 亚里士多德:《诗学》,1447B。

[2] 同上,见罗译本第五——六页。

[3] 同上,1451B,见罗译本第二八页。

[4][5][6][7][8] 亚里士多德:《诗学》,罗译本,第二九页。

系。希腊神话，正如马克思所指出，“不仅是希腊艺术的宝库，而且是希腊艺术的土壤”。[1]“希腊艺术的前提是希腊神话，即在人民幻想中经过不自觉的艺术方式所加工过的自然界和社会形态。这是希腊艺术的资料。”[2]而那种排斥对于自然界的任何神话的态度、排斥“对于自然界的任何神话的解释”、要求艺术家必须有一种“与神话毫不相干的幻想”的社会发展，用马克思的话来说，是绝不能成为希腊艺术的土壤的。[3]

的确，即使在雅典悲剧的全盛时期，希腊人的智慧和幻想也还几乎完全回旋于神话的领域。俄罗斯的希腊文学专家和译者欧里庇得·尹诺肯提·安年斯基说得很对，神话不仅对希腊人叙述“过去的事，它们还充盈于希腊人周围的自然界，充盈于海洋、田野、矿山、丛林之中；它们陪伴希腊人进入庙宇、剧坛和游乐的场所；无论在著名建筑物的壁画和浮雕上，还是在双耳瓶的乌黑的绘画上，希腊人都会遇到它们；就连在远处海外的、异邦的阿斯塔尔达[4]和梅里卡特[5]的身上，希腊人也会看到他们本国的基朴里达[6]和赫剌克勒斯[7]的神彩”。[8]希腊悲剧，也像史诗和雕塑一样，没有脱出神话的范围。如果说雕塑“强调了神话中的造型因素，哲学在传说的领域中作了道德训诲的选择”[9]，那么悲剧诗人就是从现实主义的角度揭示了神话的内容。然而，亚里士多德断言，尽管希腊神话作为希腊悲剧的民间土壤对悲剧含有一定的制约性，但这同诗艺有别于历史、而以一般为对象的定义并不矛盾。诚然，悲剧诗人“采用历史人名”。[10]但照亚里士多德说来，这只是由于：只有可能的事才能取信于人。亚里士多德解释说：“未曾发生的

---

[1][2][3] 见《马克思恩格斯论艺术》，人民文学出版社，第一卷，一九六〇年，第一九五——一九六页。

[4] 阿斯塔尔达系腓尼基女神。——译者注。

[5] 梅里卡特系腓尼基太阳神。——译者注。

[6] 基朴里达系希腊神话中的女神。——译者注。

[7] 赫剌克勒斯系希腊神话中的大力士。——译者注。

[8][9] 《欧里庇得斯戏剧集》，圣彼得堡，卷一，一九〇六年，第四一五、四一六页。

[10] 亚里士多德：《诗学》，1451B，见罗译本第二九页。

事，我们还难以相信是可能的，但已发生的事，我们却相信显然是可能的；因为不可能的事不会发生。”[1] 但即使诗人把神话传说中流传的事情作为史实来加以描绘，他的描绘也不会是对个别的、一度的史实的记述，而会是对“一般”的模仿：“即使他以史实作题材，仍不失为诗人[2]；因为在确已发生的事情中，完全不妨有某些事情具有它们按照或然律或盖然律而可能出现的那些情况——就这一点而论，他是它们的创造者。”[3] 悲剧诗人“不必专采用那些作为悲剧题材的传统故事”。[4]

亚里士多德直接援引了某些著名的悲剧作品来证明他给诗艺所下的定义。他指出：“有些悲剧却有一两个是熟悉的人物，其余都是虚构的”。[5] 甚至有些悲剧，他指出，“甚至没有一个熟悉的人物，例如阿伽同的《安透斯》，其中的事件与人物都是虚构的，可是仍然使人喜爱”。[6]

所以说，诗是描写一般的或可能有的事——这从喜剧和悲剧的具体事例中已经了然；而历史则描写个别的或一度发生的事。从亚里士多德的这个论断中，就得出了二者认识价值的差异，他断言：“写诗这种活动比写历史更富于哲学意味，更被严肃地对待。”[7]

这些定义和评价，尽管合乎亚里士多德的基本哲学思想，但他并不是从先验的思辨中得出它们的，而是从观察他当时的文化事实中得来的。因此在亚里士多德的这些定义和评价里，也反映了希腊艺术和希腊史学的优点和弱点。

当然，不难证明亚里士多德给历史所下的定义（历史叙述一度发生的个别的事）经不住批驳。历史知识不像亚里士多德所想的那样，只同“个别”有关；它是既涉及“特殊”，也涉及“一般”的。“个别”本身，通过它同“特殊”的联系，也与“一般”有关。

---

[1] 亚里士多德：《诗学》，1451B，见罗译本第二九页。

[2] 在本处的上下文中，“诗人”一语具有特殊意义，因为希腊文中的“诗人”一语首先是指“创造者”、“缔造者”。亚里士多德认为，这个词的本义就证明了他的诗艺有别于历史的观点。

[3][4] 亚里士多德：《诗学》，1451B，参看罗译本第三〇——三一页。

[5][6][7] 亚里士多德：《诗学》，1451B。参看罗译本第二九页。

但在亚里士多德的时代，希腊的史学却绝不合乎这样的见解。亚里士多德对于历史的认识价值的意见是完全切合古代史学的编纂方法水平的。车尔尼雪夫斯基就曾指出这点。在评论一八五四年出版的Б. 奥尔丁斯基的亚里士多德《诗学》译本的书评中，车尔尼雪夫斯基解释说，亚里士多德对于历史的看法“只适用于他那个时代所知道的那种历史——这其实不是历史，而是年代纪”。[1] 譬如，据车尔尼雪夫斯基评论，希罗多德[2]的史书“就像是过来人所讲的一些朴实、有趣、但毫无联系的故事”。[3] 修昔的底斯[4]诚然博学、慎思，但也只是个“编年史家”而已，他的著作甚至“更缺乏故事之间的内在联系，比希罗多德的还要少；甚至没有一件事是一次讲完的：事情的首、腹、尾总是散见于各卷之中，按‘冬’‘夏’来编排”。[5]

亚里士多德对诗的看法也是完全切合他当时的希腊文化状况的。当亚里士多德主张描写“可能发生的事”，并说悲剧诗人一定要不惜一切地遵从神话时，他所提出的没有一样不是他从观察古代艺术中得来的。关于这个问题，不仅他所引用的今已失传的阿迦同的悲剧可资凭证，我们所知道的古代悲剧发展中的另一些事实也可以证明。欧里庇得斯（亚里士多德称他为“最能产生悲剧效果的诗人”[6]）作品中对于神话的自由解释和艺术加工有时就已经达到迥然脱离传统神话的地步了。譬如在纪元前四一五年所写的《特洛亚妇女》里，欧里庇得斯大胆地表现了墨涅俄拉斯命令奴隶揪住海伦的头发、把她从阿伽门农的帐篷里拖出来的场面。过了三年，在写《海伦》时，这同一个欧里庇得斯又把这位墨涅俄拉斯夫人写成了一个善心的女性。这里

[1] 参看车尔尼雪夫斯基：《美学论文选》，人民文学出版社，一九五七年，第一四二页。

[2] 希罗多德系公元前五世纪希腊历史家，著有《希波战争史》九卷。——译者注。

[3] 同注[1]。

[4] 修昔的底斯系公元前五世纪末叶希腊历史家，著有《伯罗奔尼撒战争史》。——译者注。

[5] 同注[1]。

[6] 亚里士多德：《诗学》，1453a，见罗译本第四一页。

的问题还不仅在于欧里庇得斯的大胆，问题是：对神话的自由处理如此合乎古代艺术的精神，以致像尹诺肯提·安年斯基所指出的——欧里庇得斯可以在权威人士的帮助下给自己的这两种说法全都找到根据："前一个古典的海伦，有库克罗斯诗人[1]为凭，后一个海伦，则有西西里诗人斯忒西科洛[2]为据，或许还可把希罗多德也算在内。"[3]有时甚至有这种情形：诗人把神话的两种说法大胆地糅合在一起，使读者如堕五里雾中，不知应如何解决由于这种糅合而造成的矛盾。譬如，《腓尼基妇女》的读者就始终不知安提戈涅究竟是留下来埋葬兄弟呢，还是追随父亲流亡国外去了。[4]

像这一类的事例，亚里士多德知道的很多。就某种意义而言，他说诗艺有别于历史，描写"可能发生的事"——他的这一论断不过是用哲学的语言表达了古代艺术家、首先是悲剧诗人、在处理传统的神话传说时所抱的自由态度和具有的艺术机智而已。注意艺术的具体事例，力求在最大胆的论断中也以取自艺术本身的材料为凭，这是亚里士多德的美学论著的普遍的特点。

但是如果说在对诗和历史的理解方面亚里士多德是以他所能够得到的观察和事实为凭的，那么在对自己的观察进行哲学概括方面他却升到了极大的理论高度。在美学思想史上是他第一个论证了艺术的认识价值的命题的。这一命题在亚里士多德的著作中论断得如此之新奇和大胆，以致今天读来仍使我们不无震惊之感。车尔尼雪夫斯基因此赞叹说："亚里士多德为艺术说的公道话，竟然达到这样的程度，即认为艺术高于科学……这现象是极好的。"[5]

亚里士多德在这个问题上表现出的透辟和大胆，在和柏拉图观点的对照之下，就显得格外意义重大了。柏拉图曾以他的全部刻毒辛辣的讽刺才华全盘否定了艺术形象的认识作用，而以亚里士多德为代表

---

[1] 指公元前七至六世纪以一定范围的神话传说为题材的希腊叙事诗人，他们最著名的作品有《特洛亚组诗》等。——译者注。

[2] 斯忒西科洛意为"编歌圣手"，公元前七至六世纪抒情诗人提西的别名。——译者注。

[3][4] 《欧里庇得斯戏剧集》，卷一，第四一七页。

[5] 见车尔尼雪夫斯基：《美学论文选》，人民文学出版社，一九五七年，第一四二页。

的古代美学却在一个很短的时间之内转而提出：在承认艺术的认识作用之外，还应当冠以“富于哲理”的美名。

把艺术视为具有认识价值的模仿的观点，需要作进一步的解释。而这样的解释在亚里士多德的著作中也的确是有的。这位斯塔吉拉人[1]既研究艺术模仿的对象的问题，也研究艺术模仿的工具的问题，也研究艺术模仿的方式的问题。在亚里士多德看来，各种“模仿的”艺术之间“……有三点差别，即模仿所用的媒介不同，所取的对象不同，所采的方式不同”。[2]

像毕达哥拉斯学派、德谟克利特和柏拉图一样，亚里士多德也认为艺术模仿的对象是客观存在的、由尺度、秩序、数量、比例所确定的、像有机体一样既形成一体又化身千万的美的本质。美是绝对的，独立存在的。如果说，为了获得快感而必须的事物是“假定的”，那么绝对的事物，在亚里士多德说来，就是“美本身”。[3] 亚里士多德在另一个地方又解释说，美和美的本质是不可分的，美不是通过对别的某个事物的关系而存在，美是作为第一性的、独立的、不依赖于关系的本质而存在的：“善和善的本质，美和美的本质，〔一如〕一切不通过对另一事物的关系、而是作为独立的、第一性的〔本质〕而存在的事物〔一样〕——必须是统一的。”[4] 理解了美的实在性、客观性、非相对性和非依赖性以后，才可以更准确地确定美的事物的范围。亚里士多德在《形而上学》第十三卷第三章里证明，几何学是阐明实在物体的，因此他认为数学研究的范围是属于美的领域。亚里士多德指出，“美在不活动的事物身上也可见到”。[5] 因此亚里士多德就在《形而上学》里同那些把数学排除在美的范围之外的作者[6]展开

[1] 希腊殖民地色雷斯的城市，亚里士多德的诞生地。——译者注。

[2] 亚里士多德：《诗学》，1447a，见罗译本第一页。

[3] 亚里士多德：《政治学》，1332a。

[4] 亚里士多德：《形而上学》，1031B。

[5] 同上，1078a。

[6] 在《形而上学》第三卷第二章里谈到，“……诡辩派，如亚里斯底浦，常常讥讽数学，他认为以艺术而论，卑微莫如木工与鞋匠，犹比以‘做得好’或‘做得坏’为评比，可是数学家就不知道宇宙内何物为善，何物为恶。”（引自吴译《形而上学》第三九页）——译者注。

了论争，认为那些说数学毫不涉及美和善的人是陷在迷途里的。亚里士多德指出，“事实上，数学是涉及美和善的，而且指出了不可再多的东西，因为即使数学没有直接提到它（指美——引用者），而是剖明它的结果和〔逻辑〕公式，那也并不等于说数学不涉及它的问题”。❶

“美的主要形式，”按照亚里士多德的规定，“就是〔空间〕的秩序、匀称和明确。”❷而由于数学探讨和剖露得最多的恰恰就是美的这些形式，又由于美的这些形式或方面“（例如物体的秩序和明确）在许多场合下起着因的作用”❸，因此亚里士多德得出结论说，数学“在某种意义上也可以涉及以美为因的那一类因的问题”。❹

但艺术在创造“模仿”现实的作品时所依据的实在事物的真正范围，照亚里士多德的想法，则是有机的自然界，说得更准确些，就是在肢体的匀称和比例方面都很标准的美丽的人体。

亚里士多德的美学在颇大程度上是有机界（首先是人）的审美特点和属性在美论和艺术论里的反映。依亚里士多德的美学看来，审美的对象首先就是有机体，或者构造得和谐匀称的人体。这种美学，不管分析的是哪一种艺术，总是在一定程度上认为雕塑艺术是一切艺术的原型。这正是古代美学和古代艺术之间、以及古代艺术和整个古代社会生活体制之间存有深切联系的最突出的表现之一。希腊城邦只能产生这样的美学，因为当时城邦的自由居民创立了高度的体育文化，对于通过体育锻炼而变得尽善尽美的人体的雕塑式的模仿，在当时的军队和公民的教育中占有重要的地位。

古代美学不是在脱离实际的空想家的书斋里产生的，它产生在角力场和运动场里，产生在古代寺院和社会建筑的柱廊里，产生在这些建筑和雕塑的综合体里。它的前提与其说是抽象思辨的原理，毋宁说是古代艺术的具体的特点；这些特点是在艺术竞赛会上形成的，在造

❶❷ 亚里士多德：《形而上学》，1031B。
❸❹ 同上，1078B。

型艺术品和演出的戏里形成的，因此它们容易受到人们的观察，容易得到普遍的品评。

这个有机而又深具人文主义精神的[1]创造艺术作品的原则，即在艺术中模拟有机体的由数量和秩序所确定的恰当的比例的原则，最清楚地贯彻在雕塑艺术之中，而亚里士多德则把这条原则从雕塑艺术移用到诗的艺术，即移用到悲剧和史诗中了。

在《诗学》第七章里，亚里士多德把文艺作品的创作原则同有机体的美所遵循和依据的客观原则公开联系到一起。他解释说：“一个活的东西，或任何一个由许多部分组成的整体，如果要显得美，不但在各部分的安排上要见出一定的秩序，而且要有一定的大小。”[2]因为在有机形式的领域里，正如在数学对象的领域里一样，“美在于大小和秩序”。[3]因此亚里士多德断言：“太小的东西不可能美……太大的东西也不可能美。”[4] 太小的东西之所以不可能美，因为“小到一瞥即逝时就看不清”。[5]而太大的东西之所以不可能美，则因为“譬如一个一千里长的生物，你无法对它一览无余，于是就看不出它的统一性和完整性”。[6]

从这些观察有机界事例得来的原理中，亚里士多德就引申出有关作品规模和有机结构方面的诗的审美规格了。“正如无生物和有生物的大小要以便于观察为度，布局的长短也要以便于记忆为度。”[7]

要求作品的规模是一个保持在一定限度之内的、“便于观察”的有限的数值，这对于这位古希腊思想家的美学说来是极其具有代表性的。就这个要求而论，亚里士多德可说是古代人关于世界的观念的真正的代表者。因为古代思想是以感性知识为依据的，它认为世界是有限的、有尽的、闭合的。宇宙是球体的概念，在古代科学和哲学中发

[1] 车尔尼雪夫斯基在对《诗学》俄译本的书评中很好地谈到了古代美学、尤其是亚里士多德美学的这个人文主义特征，他说：“无论柏拉图或亚里士多德都认为艺术的、尤其是诗的真正内容不是自然，而是人生……亚里士多德的《诗学》没有一字提到自然；他是把人、人的行动、人的遭遇作为诗所模仿的对象来论述的。”

[2][3] 亚里士多德：《诗学》，1450B。参看罗译本第二五页。——译者注。

[4][5][6] 同上，1450B－1451a。参看罗译本第二五——二六页。——译者注。

[7] 同上，参看罗译本第二六页。——译者注。

源甚早。有人认为，毕达哥拉斯就已经证明地球是球形的了。[1] 公元前五世纪的恩培多克勒曾设想世界的演变过程是“爱”所支配的时期和“恨”所支配的时期的有节奏的交替；“爱”把天地的大球（Σφαιροδ）合成一个完美的整体，“恨”又把这个球体分裂成四种元素。关于世界整体的有限性和闭合性的观念，在柏拉图尤其是亚里士多德的哲学中更发展成一套严谨的学说。

这样的世界观很难掌握“无限”的概念。虽然希腊一些最伟大的数学家和哲学家（如毕达哥拉斯、芝诺[2]、德谟克利特[3]、阿那克萨戈拉[4]、欧多克索[5]，尤其是阿基米德[6]）不仅经常涉及“无限”的观念，甚至还以欧多克索和阿基米德为代表，在无穷小计算上，在所谓穷举法的证明方法上，以及在关于极限的严格概念上取得了杰出的成就，但希腊人的数学思想是顽强地规避“无限”这一概念的。这不仅是由于某些运用这一概念的失败尝试——诸如安提丰[7]所提出的关于方圆问题的诡辩证明——颇为令人怀疑。其实上自芝诺之反对有名无实的运用“无限”的概念（即反对这样一种见解，仿佛用“无限”这一纯粹否定的概念可以取得积极的结果），下至亚里士多德之证明空间、时间、运动之具有不断变化，——古代思想是始终顽强地拒绝采用“无限小量”的观念的。就连为无限近似的情形创造了惊人准确的确定极限值的方法的欧多克索，也极力要给他自己的方

[1] 据第欧根尼·拉尔修所编《著名哲学家》一书的记载，公元前六世纪的毕达哥拉斯就已经认为水、火、土、气“这四种元素以各种不同的方式互相转化，于是创造出有生命的、精神的、球形的世界，以地为中心，地也是球形的，在地面上都住着人。还有‘对地’，在我们是下面的，在‘对地’上就是在上面”（引自《古希腊罗马哲学》第三四页）。——译者注。

[2] 芝诺系公元前五世纪中叶希腊爱利亚学派哲学家。——译者注。

[3] 德谟克利特（约公元前四六〇——三七〇），希腊最伟大的唯物主义哲学家。——译者注。

[4] 阿那克萨戈拉（约公元前五〇〇——四二八），希腊不彻底的唯物主义哲学家。——译者注。

[5] 欧多克索（约公元前四〇八——三五五），希腊伟大的数学家和天文学家。——译者注。

[6] 阿基米德（约公元前二八七——二一二），希腊最伟大的数学家和物理学家。——译者注。

[7] 安提丰系公元前五世纪后半叶古希腊诡辩派哲学家。——译者注。

法加上一种不用“无限”的观念也完全可以运用的形式。因为古代人认为世界是局限在恒星的领域之中，并由一些有尽的、有限的、有一定雕塑形状的星体所构成的，——对于这样一种以世界的雕塑形状为主导的思想方法说来，要掌握“无限”的观念，显然是有无法克服的困难。[1] 所以德谟克利特虽则已经认为物质的最后的、不可分的、无限小的元素是无法感知的，他也要把这个为当时人们视为谬论的观点加以缓和，而谈到原子或微粒的流射使物体的属性为我们感知。所以归根结底，在古希腊人看来，世界仍然是一个在形状和体积上都有一定限度的、并通过它的雕塑状的元素而可以为我们感知和观察的有限的宇宙。

整然有序的万物在体积或量上有一定限度的观念，不仅是亚里士多德的宇宙论的基础，而且也是他的国家论和艺术论的基础。这是这位古代伟大哲学家的思想体系的主要柱石之一。亚里士多德在《政治学》里说：“法律是以保障一定秩序为目的的；十分明显，好的法律就应以造成良好秩序为目的；但在过大的量里难道可能有什么秩序么？……美通常体现在量和空间里；因此把大小和良好秩序结合在一起的国家，应当说是最美的国家。从另一方面说，国家的大小也有一定的尺度，这和其他任何东西都一样，不论是动物、植物或矿物。事实上，其中任何一种，无论过小或过大，都不能显出它固有的属性，只不过在过小的情形下它的自然属性会完全丧失，而在过大的情形下——会处于不良的状态之中。”[2]

亚里士多德也对艺术提出同样的要求，即要求艺术作品的大小不超过便于观察的限度。他认为荷马是适当地实现这个要求的表率。根据他的评价，荷马在这方面“比别人高明得多。战争有起有讫，但荷马并没有企图（在《伊利亚特》里——引用者）描写整个（特洛亚——引用者）战争，因为否则〔故事〕会太长，不容易一下子全

---

[1] 关于这个问题可以参看Г. 蔡坦所著《古代及中世纪数学史》，莫斯科－列宁格勒，苏联重工业人民委员部出版社，一九三八年，第五五——五九页及一一七——一二〇页。

[2] 亚里士多德：《政治学》，1326a。

部掌握……”[1] 反之，他只择取其中一部分，而把其余许多情况作为穿插（例如船名表[2]），使作品不致单调。

亚里士多德关于艺术作品的有机结构的质的观念，要比上述关于艺术题材和艺术作品的长短限度的量的观念重要得多。亚里士多德本人就采取了某些措施，使人不要单从量的角度、机械地解释他关于作品的大小必须有一定限度的思想。他解释说：“从赛会和观剧的角度确定布局的长短，不属于诗艺的范围。”[3] 譬如，假使在赛会上要上演一百出悲剧，那就“势必要用滴漏来限制时间，据说有时的确就是这样办的”。[4] 这样从量或时间上限制艺术作品的长短，不是亚里士多德的目的。他的目的是：给艺术指出它的质的构造的法则。亚里士多德对艺术作品的要求首先是有机的完整性。同时他解释说，“所谓‘完整’，指事之有头，有身，有尾。所谓‘头’，指事之不必然上承他事，但自然引起他事发生者；所谓‘尾’，恰与此相反，指事之按照必然律或常规自然的上承某事者，但无他事继其后；所谓‘身’，指事之承前落后者。”[5]因此艺术作品，一如值得艺术模仿的蓝本一样，其大小要“依本质而定，〔悲剧的〕长短何者为宜，总是以充分展示〔布局〕为度”。[6] 亚里士多德又把这些见解归纳在下述定义里：“情节既然是行动的模仿，它所模仿的就只限于一个完整的行动，里面的事件要有紧密的组织，任何部分一经挪动或删削，就会使整体松动脱节。要是某一部分可有可无，并不引起显著的差异，那就不是整体中的有机部分。”[7]

所以“叙事诗”和英雄诗的布局，要“按照戏剧的原则布置，写一桩完整的行动，有头，有身，有尾，才能像一个活生生的有机体，给人特殊的快感。史诗不应像历史那样结构。历史记载的不是某一行动，而是某一时代，是那个时代内某个人或某些人的各种遭遇，

---

[1] 亚里士多德：《诗学》，1459a。参看罗译本第八二——八三页。

[2] 《伊利亚特》第二卷叙述希腊各城邦参战的船只。——译者注。

[3] 亚里士多德：《诗学》，1451a。参看罗译本第二六页。

[4][5] 同上，1451a，1450в，参看罗译本第二六、二五页。——译者注。

[6][7] 同上，1451a。此句俄译文同中译文有原则出人。参看罗译本第二六、二八页。——译者注。

彼此间只有偶然的联系”。[1]

亚里士多德规定，艺术是对美好事物的客观属性的模仿。这些属性的先决条件，照亚里士多德的看法，则是包含在一定限度之内的一定的体积和它在结构上的有机的完整性或相互依存性。作为再现式的“模仿”来说，艺术是属于知识范围的。它像科学一样，来源与经验有关。亚里士多德断言：“人类由经验得到科学与‘艺术’。”[2] 但艺术不同于经验，它像科学一样，是以一般为对象的。如果说，经验“是对个别物体的知识”，那么艺术就恰恰相反，它“是普遍的知识”。[3] “从经验所得许多要点使人产生对一类事物的普遍判断，而‘艺术’就由此兴起。”[4]

画家所画的图画之所以有别于自然界的图画，在亚里士多德看来，就在于前者（即艺术）“荟萃于一身，而后者散见于各处”。[5] 唯其如此，所以亚里士多德指出，“某甲的眼睛或某乙的另一部分器官可能比画上所画的眼睛或相应的器官更美”。[6]然而尽管凭经验行事的人有时甚至会比有理论而无经验的人更为成功，亚里士多德仍然作出结论说，知识与理解“属于‘艺术’，不属于经验”。[7]

亚里士多德认为“艺术”优于经验之处在于，“艺术”比经验更加具备对原因的知识。亚里士多德说：“凭经验的人知其然而不知其所以然，艺者则兼知之。”[8]因此亚里士多德认为，“与经验相较，‘艺术’才是真知识；艺者能教人，只凭经验的人则不能”。[9]

有人会说，在前面所引的这些论证当中，“艺术”一词首先是指

---

[1] 同上，1459a。参看罗译本第八二页。

[2] 亚里士多德：《形而上学》，981a。按希腊文里的 τέχνη 一词，虽然俄译本译作“искусство”（艺术），但其原义却较广：举凡不是天生的，自然的，而是通过学习得来的能力都叫 τέχνη。这里不但包括“艺”（文学、音乐、美术等），而且也包括“技”（医药、耕作、骑射、畜牧等），因此中文里通常译作“技艺”。这里遵从本文作者的意图，一律根据俄译本译作“艺术”，但在艺术之上加一引号，以表示亚里士多德的原意是指广义的艺术（技艺），而不是仅仅指文艺而言。下同。——译者注。

[3][4] 亚里士多德：《形而上学》，981a。

[5][6] 亚里士多德：《政治学》，1281в。

[7][8] 亚里士多德：《形而上学》，981a。

[9] 亚里士多德：《形而上学》，981B。

工匠和实践家的“技术”，如医药技术，专业技术和其他等等❶；然而这样的借口并不能削减前面这些论断的重要意义。从亚里士多德稍后一些的阐述之中可以看出，亚里士多德所说的“艺术”，也是指艺术家的艺术，即文艺活动而言。同时亚里士多德还着重指出，他认为后面这种艺术也是比经验具有更高的认识价值的，他说：“及至‘艺术’发明日渐增多，一以满足生活必需，一以排遣闲暇时间，后一类（即文艺的——笔者）发明家又一贯被认为较前者为敏慧……”❷

认为艺术所模拟的不是事物的偶然的、经验性的特征，而是从潜能的角度来看取的事物的一般属性——这个观点又进一步决定了亚里士多德美学的一系列极重要的特点。亚里士多德的学说在解释艺术与自然的关系，或形象与现实的关系方面是颇有独到之处的。

亚里士多德的美学，从根本上讲，就是反自然主义的。在他看来，与其说艺术是艺术家的作品的总和，毋宁说是社会上人的特殊创造，因此在亚里士多德的眼中，艺术是一种比单纯自然主义地复制自然大得无可限量的东西。他在《伦理学》里解释说：“一切‘艺术’都涉及如何从或有或无的事物中制造某种产品的理论问题和创造的起源问题。”❸ 但是“产品的原则”，则“在于创造者，而不在于创造的材料，因为‘艺术’所涉及的不是根据必然律而产生或存在的东西，也不是天生存在的东西”。❹ 因此，艺术必须归属于“创造，而非执行”。❺一切艺术，在《政治学》里解释说，“……都以弥补自然之不足为其目的”。❻ 所以艺术里没有任何东西可以在无意之中轻而易举地不劳而得。艺术像善行一样，“永远是同困难打交道的”。❼ 艺术永远要求技巧、本领、知识，而这些东西都要靠学习得来，不能凭直觉取得。《形而上学》里断言，有一些事物，“如果没有掌握‘艺术’的人，是无从得到的”。❽ 艺术不仅有别于天生的能力，如感知

---

❶ 见第一二六页注①。
❷ 亚里士多德：《形而上学》，982a。
❸ 同上，圣彼得堡，一九〇八年，1140a。
❹❺ 亚里士多德：《伦理学》，1140a。
❻ 亚里士多德：《政治学》，1337a。
❼ 亚里士多德：《伦理学》，1105a。
❽ 亚里士多德：《形而上学》，1034a、1047в。

的能力，而且也有别于从单纯的职业习惯中取得的能力。这区别在于：从事艺术的能力是“通过学习”❶ 取得的。

既然艺术是对事物的创造性的模仿，对于所模仿的事物不是取其天生的必然的形态，因此就这种意义而言，艺术永远是一种“人工的”东西。亚里士多德说：“正如‘艺术’一词之应用于具有‘艺术’性的人工产品，‘自然’一词也应用于依照自然的自然物。”❷ 艺术的这个特点，既在艺术活动上，也在艺术活动的产品上留下自己的烙印。虽然艺术的产品具有完整有机的结构，因此亚里士多德认为，它很像自然界的有机体，但是亚里士多德也肯定地指出，在有机自然的产品和艺术的产品之间存在着重要的差异。自然界的活的有机体是在自身内部含有它们的变化、发展和增殖的原则的。它们每一个“都在自身内部具有运动和静止的根源（不论在位置、增大和减小方面，还是在质的改变方面）”。❸ 反之，一切艺术的产品“则不具有任何内在的变化的冲动力”。❹如果一件艺术的产品（譬如大理石雕成的雕像）能够有所变化的话，那也不是由于它本身的有机组织具有变化的冲动力，而只是由于它是“由石或土或两者混合而形成”❺的，换言之就是由于自然“是以它为基本属性的东西，即借着自身、而不是借着一个附随的属性的东西（如石或土——译者）之所以被推动或处于静止的一个根源或原因”。❻ 因此，作为人类双手产品的任何艺术作品“在它们自身之内并没有产生自己的根源”❼；这根源“在某些场合是存在于该物以外的另一物中，而在另一些场合，虽然存在于事物本身里面，但也并非借着它们自身，——它们（只是——引用者）借着一个附随的属性才能成为它们自身的原因”。❽。譬如，人是从人产生出来的，但床却不是从床产生出来的。所以说，“床的形相不是床的自然，木头才是床的自

---

❶ 亚里士多德：《形而上学》，1034a、1047B。

❷ 亚里士多德：《物理学》，政治经济出版社，一九三七年，193a。中译文参照《古希腊罗马哲学》，第二四八页。“依照自然”一语可参看该书第二四六页。——译者注。

❸❹❺ 亚理士多德：《物理学》，192B。参照《古希腊罗马哲学》，第二四五页。——译者注。

❻❼❽ 同上。参照《古希腊罗马哲学》，第二四八页。——译者注。

然，因为即使床会长的话，它也不会长出床来，而会长出木头来。但是如果床的形相是‘艺术’，那么木头[1]的形状则是自然，因为人是从人产生出来的”。[2]

由此可见，艺术作品的产生，不同于自然机体的变化和增殖，它不是一个“增”或“减”的过程，而是一个“通过异化”[3]而产生的过程。要创造一件艺术作品（譬如塑像），不仅要有“质料”（大理石、青铜、黄铜），而且在艺术家的心里要有“形式”。《形而上学》指出：“从‘艺术’造成的产品，其形式在于灵魂之中。”[4]或如另一处所说：“运动……如系通过‘艺术’产生，其起因出于灵魂中的形式。”[5]形式是先于艺术家的作品、存在于艺术家的心中、而为艺术家运用在“质料”上的，因此形式不是产生出来的。亚里士多德说：“形式（或不论我们如何称呼可感知的物体所体现的形状）也不是产生出来的，在对它的关系上也谈不到产生的过程。”[6]譬如铜球的存在“是人的事情，因为是人用铜料和球形把它制造出来的：人把形式赋予这个特定的质料，结果就成了一个铜球”。[7]只是在这个意义上，而不是在字面的意义上，亚里士多德才在《形而上学》里说：“‘艺术’即形式”[8]，也就是说，一切艺术和一切创造活动都是“在另一事物或在将自身当作另一事物的该物自身中引起变化的根源”。[9]正是在这个意义上，亚里士多德说房屋是由房屋产生的才同他自己所说的艺术有别于自然（因为在自然的有机体中含有它们增殖的种子或根源）的理论毫不自相矛盾。因为制造这个房屋的是建筑师的智慧，而在建筑师的智慧中则含有房屋的理念或形式。亚里士多德是想用这个论断来说明，在艺术作品存在之前，“先有和它们相同的繁生根源存在，如雕塑术；因为雕像不是自行产生的”。[10]而为了发挥这个见解，亚里士多德又进一步确定艺术是“存在于无质料状态中的

---

[1] 中译本作“人”，在上下文的衔接上似乎更为贴切。——译者注。

[2] 亚里士多德：《物理学》，193B。参照《古希腊罗马哲学》，第二四八页。

[3] 同上，190B。

[4][5][6][7][8] 亚里士多德：《形而上学》，1032B、1033B、1034a。

[9] 同上，1046a。

[10] 亚里士多德：《论动物的结构》，医学出版社，一九三七年，640a。

产品的逻辑基础”。[1] 因此他解释说：我们说房屋是从房屋产生的，这只是想说明有质料的房屋是从无质料的房屋产生出来的而已。

虽然艺术中的一切都是从“基质”（“底层”）和“形式”[2] 产生的，但由于“形式”在上述意义上（绝非在字面意义上）居于领先地位，因此亚里士多德认为必须对艺术创作的一般概念加以一定的保留或界说。他认为，严格说来，“甚至不能毫无保留地说雕像是由木头产生的，或房屋是由砖产生的，因为物体产生时，它所由出的质料势必发生变化，而不是保持原状”。[3] 亚里士多德以这个说法说明，何以艺术作品（如建筑、雕塑的作品）在产生之后就不再以原物质（大理石、铜等等）的名称来称呼，而以“派生的名称”[4]来称呼。譬如雕像“不〔称作〕石头，而〔称作〕石像”[5]。雕像“不是石头”，因为艺术作品不是自然的产品，而是艺术家的合乎一定目的的异化质料活动的产品。但雕像又是“石制的”，因为艺术作品不可能没有质料，而且艺术家所选中的那一类质料还会在艺术家的作品上留下自己的烙印。“由于自然是双重的：它既是形式，又是质料，”所以看一件艺术作品，“既不能不看质料，也不能单看质料”。[6] 又由于艺术是模仿自然的，“所以在一定限度之内对形式和质料的认识隶属于同一种科学”。[7]

艺术作品不可能没有质料。而既然要看艺术的质料，那么对于艺术的质料就可以说它是“潜在地含有形式”[8] 的。譬如，就这个意义而言。我们可以说，“铜潜在地是一尊雕像”[9]，或者说，“一尊黑梅斯[10]雕像潜在于一块木头中”。[11]

但由于作品的存在必须以质料获得应有的形式为前提，所以艺术里的一件东西如果只是停留于潜在的状态，只是停留于艺术家的意图

[1] 亚里士多德：《论动物的结构》，医学出版社，一九三七年，640a。
[2] 亚里士多德：《物理学》，190в。
[3][4][5] 亚里士多德：《形而上学》，1033в、1033a。
[6][7] 亚里士多德：《物理学》，194a。
[8] 亚里士多德：《形而上学》，1034в。
[9] 亚里士多德：《物理学》，201a。
[10] 希腊神话中的通报神。——译者注。
[11] 亚里士多德：《形而上学》，1048a。

或构思之中，那就不能具有任何价值。只有确实实现了的构思，确实具备了形式的质料，才可以获得“作品”的称号。亚里士多德解释说：“如果某物只是一张潜在的床，还没有床的形式，我们就绝不会说它带有‘艺术’性质。”❶

前面已经说明亚里士多德从哪一方面认为艺术是自然的模仿，又从哪一方面认为艺术是自然的补充，从而在这个意义上永远是“人工的”。这个观点决定了亚里士多德的美学的进一步的特点。作为对自然的模仿来说，亚里士多德认为艺术应当在描绘之中忠实于自己的蓝本。譬如，艺术家要描绘的行动是按照某一职业或某一行业的技术规程进行的，那他就应当在自己的描绘之中尽量避免出错，他说：“假如遵照这些‘艺术’规程（按指技艺规程，如医疗、军事、或其他某种技艺——引用者）也能设法达到目的，那么错误就是无理的，因为只要有可能，就应当完全避免错误。”❷根据同样的理由，诗人描绘出来的人物的性格也必须既妥帖（即合乎所写人物的身份），又逼真，又一致。譬如，“可以写一个有丈夫气的性格，可是一个有丈夫气的、威严猛烈的性格却不适合于女人”。❸即使艺术家事先设想的某一个性格本来就是不一致的，也就是说，在思想、情感、言行上是充满矛盾的，那“也必须写出他的不一致是出于一致”。❹

要达到这种对所写事物的实质的忠实，艺术家就必须把人物的处境、性格和所写事件的全部经过清清楚楚地想象出来。“〔诗人〕布局和写作时，应尽力把剧中情景历历在目地想象出来，看得清清楚

---

❶ 亚里士多德：《物理学》，193a。请比较黑格尔的论点：“如果一个碌碌无才的画家或蹩脚诗人以他心里充满崇高的理想来安慰自己，这是个不好的慰藉；而当他要求别人不按照他拿出的东西，而按照他的意图来评判他时，这样的奢望是理当遭到拒绝的。”《黑格尔文集》，第一卷，第一篇。莫斯科－列宁格勒，一九三〇年，第二三六页。

❷ 亚里士多德：《诗学》，1460в。此段在罗译文中为译者删节，可参看新文艺出版社一九五三年出版的天蓝译本第七四——七五页。——译者注。

❸ 同上，1454a。参看罗译本第四七页。

❹ 同上，1454a。参看罗译本第四八页。

楚，仿佛亲身看戏一样；唯有如此，才能作出适当的安排，才能使不合情理的地方逃不出他的眼睛。”❶

既然诗人必须把他所写的事物全都清清楚楚地想象出来，因此亚里士多德又提出感同身受的要求作为真实模仿的先决条件，也就是说，艺术家必须能够切身感受他在自己的描绘中所要传达的情感、激情和心境。亚里士多德认为这种能力是跟那种狂热入魔的情形相似的。然而这并不是柏拉图所说的那种非理性的灵感，而是指那种完全清楚的、以认识为基础的、艺术家与人物全然合一的能力。亚里士多德解释说：“诗人还应尽力把自己置身于人物的处境之中，因为由于同一个自然规律，谁亲身去体验〔某一种心境〕，谁才能最忠实地把它传达出来，唯有确实激动的人才能激动〔别人〕，唯有确实发怒的人才能使别人发怒。因此诗人必须有天赋聪明或热狂的气质，前者能够化身，后者能够进入惝恍忘我的境界。”❷

亚里士多德认为，这些美学要求也同样适用于事件的描绘。他说：“事件发展中不应有丝毫出乎情理之外的事；否则（即如果诗人允许事件发展中有某种不合情理的地方——引用者）也应把它摆在剧外，如索福克勒斯的《俄狄浦斯王》。”❸ 因此无论刻画性格或安排情节都“务须使其合乎必然律或或然律，务使人物的一言一行都是合乎必然律或或然律的，而一桩事件紧随另一桩事件发生也要合乎必然律或或然律”。❹ 剧中人的对话也“不应含有出乎情理之外的成分；丝毫不要违背常理的东西自然最好，但如果必须要有，那也应当把它放在布局之外（例如《俄狄浦斯王》剧中，俄狄浦斯不知拉伊俄斯是怎样死的），而绝不能放在剧中（例如《厄勒克特拉》剧中报告皮托运动会的竞赛，或如《密西亚人》剧中有人从忒革亚到密西亚，一路上没有说过一句话）”。❺

固然艺术应当忠实于它所描绘的事物的实质，但绝不能由此推论说，仿佛亚里士多德认为应当把艺术描绘的任务缩小到对事物的纯自

❶ 同上，1455a。参看罗译本第五五——五六页。

❷ 同上，参看罗译本第五六页。

❸ 亚理士多德：《诗学》，1454B。参看罗译本第五〇页。——译者注。

❹❺ 同上，1454a、1460a。参看罗译本第四九、九〇页。

然主义的抄袭，即以艺术手段依样画葫芦地复制我们在接触自然界的事物时所能见到的一切枝枝节节。

虽然"'艺术'作品里有时也会"[1] 出错，但错误的性质问题，在亚里士多德看来，却并不是简单的问题，而需要作专门的研究和解释。亚里士多德解释这个问题的起脚点，是他所制定的艺术作品可能有两种性质的错误的理论。亚里士多德解释说，在诗艺里"可能有两种差错，一种涉及艺术的本质，另一种则纯属偶然"。[2] 因此在品评一件作品和其中发现的错误时，也应当首先弄清它的"差错是哪一种，是涉及艺术本质的还是偶然的"。[3]亚里士多德认为，艺术里绝不能容许的只是头一种错误，即违反艺术本身的错误。譬如，诗人"要模拟〔诗所〕不能模拟的事"[4]，那么这样的错误，就是不能容许的。但是如果 诗人想写的某件事只是从自然的观点看来不正确，或违反我们所具有的人类技艺方面的知识，"譬如表现一匹马的两条右腿同时提起，或是犯了某种专业上的错误，例如医生的专业或别的专业，或是写了某种不可能的事，——那么这一类的错误，就不是涉及诗艺本身的"。[5]在对待这一类的错误上，亚里士多德解释说，就不能事先断定它是艺术作品所不能容许的。只有在诗人不犯这个错误也能达到既定目的、而仍在作品里犯下这个错误时，那它才是不可原谅的。但如果诗人犯了违反自然的错误，并不是由于他没有能力避免它，而只是由于犯了这个错误可以更好地达到自己的目的，那么这样的错误不但可以原谅，甚至严格说来，已经不是违反艺术的错误了。譬如诗人所犯的某个违反自然的错误加强了艺术效果，那么这样的错误就并不违反艺术的要求，因为只要艺术因此"达到了自己的目的，也就是说……使〔作品的〕这一部分或另一部分更加动人了，它就是完全正确的"。[6]譬如，俄底修斯在伊色迦登岸一事[7]，在亚里士多德看来，就显然违反了自然主义的真实。作品中的这一类"不合情理"的部分"如果出自一

[1] 亚里士多德：《物理学》，199a。参看《古希腊罗马哲学》第二五七页。

[2][3][4][5][6] 亚里士多德：《诗学》，1460B。参看天蓝译本第七四页。

[7] 俄底修斯所乘船只被冲上岸，水手把他移到岸上，然后乘船离去，俄底修斯却始终未醒（见《奥德赛》第十三卷）。——译者注。

个拙劣诗人的手笔，势必会使人无法忍受；但荷马用别的长处把它装饰一番，这事的荒诞也就掩饰过去了”。[1]

同时，亚里士多德还解释说，艺术家违反自然首先是为了加强作品的感染力和提高描绘的生动性，〔艺术描绘〕是否允许脱离自然的问题，就要以艺术家是否实现了自己的目的作为判断的标准。亚里士多德认为，艺术描绘所应服从的规则的问题是同艺术家（即描绘者）给自己设定的具体目的或具体任务的问题分不开的。只要确实有助于实现这个任务，哪怕要在某种程度上违反自然，也是情有可原的。然而不能单以艺术家的意图作为原谅的条件，必须他的描绘确实成功，确实能够如他所希望的那样取得预定的效果。正是在这个意义上，亚里士多德才说，编造不可能的事会使艺术受到损害，但如果“达到了自己的目的，也就是说，如果〔诗人〕因此使〔作品的〕这一部分或另一部分更加动人了，它就是完全正确的”。[2]亚里士多德解释说：“不知牝鹿无角，比牝鹿画得很坏，〔错误〕要小得多。”[3]

艺术描绘的审美标准必须服从于描绘的鲜明、生动、可信以及它对读者、观众或听众的感染作用，——这在亚里士多德看来是如此之重要，以致他认为，就这种意义而言，可以说艺术中的真实同人类其他活动领域中的真实具有不同的法则，他说：“政治学比之诗学，或其他某种‘艺术’比之诗艺，其法则并不相同。”[4]

不但如此，由于当时有些美学批评家对艺术形象的感染任务同自然主义的描绘任务不加区别，一味在艺术中要求自然主义的模拟，亚里士多德甚至在《诗学》中另辟章节，举出种种论据，对他们的非难进行了驳斥。他指出，这一类的批评家见到任何一点不合乎自然主义真实的地方就要乱加非议，对于他们这种非难应当逐条给以反驳。

第一，应当对这些批评家指出：艺术家可以不限于描绘人物的实有面貌，而以描绘人物的应有面貌作为自己的宗旨。诗艺在这一点上是和绘画、雕塑并无不同的：它们都可以不仅对现实作如实的描绘，而且也可以对现实作理想化的描绘。“诗人既然是模仿者，一如画家

[1][2] 亚里士多德：《诗学》，1460B。参看天蓝译本第七四页。
[3][4] 同上。参看天蓝译本第七五、七三——七四页。

或别的什么艺术家一样，他的模仿对象就必然是下述三者之一：或是事物过去或现在实有的面貌，或是人们对事物的传闻和设想，或是事物应有的面貌。”❶ 所以如果诗人并没有事先声明他在某部作品中以何种描绘任务为宗旨，而别人却对他备加非议，“说他不忠于现实，他就可以仿效索福克勒斯那样回答说：我描绘人们应有的面貌，而欧里庇得斯则描绘人们实有的面貌。”❷

亚里士多德认为，由于艺术必须理想化，即使描绘不可能的事，也是情有可原的。他说：“在论及诗中不可能的事物时，一般都应注意理想化的问题或人们对事物的流行观念。”❸这就是说，在评判形象和它的原型之间的关系时，必须想到艺术家的用心：他也许是在描绘理想，即描绘事物应有的面貌，也许是在描绘事物时不求忠于原物，而求其符合人们对该物的一般见解。亚里士多德极力发挥了这个思想，甚至认为在诗的作品中“看来像真但不可能发生的事，比看来不像真但可能发生的事更为可取”。❹

譬如，虽然不可能“有什么人长得像宙克西斯所画的人物那样，但应当认为这样的不可能〔比可能〕更好，因为〔形象〕应当优于蓝本”。❺每一种艺术都有理想化的潜能。虽然在每一种艺术中都可以举出一些艺术家，他们笔下的形象比一般人坏，甚至和常人一样，但在亚里士多德看来，最有价值的大师总是创造“比我们好”的形象。譬如在绘画里，亚里士多德解释说，波吕格诺托斯笔下的形象就是理想化的，但泡宋笔下的形象却比真人难看，而狄俄倪西俄斯笔下的形象又“恰如真人”。但形象和原型之间的这三种关系不仅存在于绘画里。“显然”，亚里士多德说，“上述各种模仿艺术（按指各种艺术——引用者）也会有这种差别，因为模仿的对象不同而有差别。甚至在舞蹈、双管箫乐、竖琴乐里，以及在散文和不入乐的‘韵文’里，也都有这种差别，〔例如荷马写的人物比一般人好，克勒俄丰写的人物则恰如一般人〕，首创戏拟诗的塔索斯人赫革蒙和《得利阿斯》的作者尼科卡瑞斯写的人物却比一般人坏。酒神颂和日神颂也有这种差别……悲剧和喜剧也有同样的差别：喜剧总是模仿比我们今

❶❷❸❹❺ 亚里士多德：《诗学》，1460B。参看天蓝译本第七三、七五、八二页。

天的人坏的人，悲剧总是模仿比我们今天的人好的人”。[1] 既然悲剧所描绘的人物要比一般人好，那么悲剧诗人“就应该向优秀的肖像画家学习；他们画出一个人的特殊面貌，求其相似而又比原来的人更美”。[2]

其次，亚里士多德认为，应该用具体分析来回答那些批评家们，既然他们攻击艺术家脱离自然，那就要分析艺术家在哪一点上脱离了自然，而这种脱离自然又和整个作品的全面构思有怎样的关系。艺术中真实的标准，在亚里士多德看来，是随着具体情况而变化的活的标准。亚里士多德解释说，要判断一个角色所说所为是好是坏，“不单要考察这言语或行动，看它本身是好是坏（抽象地、孤立地考察——引用者），而且要考察它是什么人所说，什么人所做，以什么人为对象，在什么时间，为着什么人或为着什么事，譬如，是否为了要获得更大的善〔或〕消除更大的恶”。[3]

第三，亚里士多德指出，批评家责备艺术家违反真实，必须想到在现实生活中就可能有某些事情是不像真事的。因此见到艺术作品中有某些事情不像真事，在未作进一步分析之前，就不能断定这是艺术家的失败或错误，只要艺术家所描绘的不像真事的事情是属于现实生活中也不能完全避免的那种出乎常理的部分。正是在这个意义上，亚里士多德才在《诗学》中说，“出乎常理”的事情有时也可以原谅，“因为它有时并不是无稽之谈：须知〔有些事情〕，虽不合于或然律，却也是可能发生的”。[4] 从这些论点中，亚里士多德又得出了另一个结论：艺术中可以写奇情，而且必须写奇情。[5] 他写道：“〔叙事诗和〕悲剧必须描写奇情，但史诗尤甚，它还可以描写*不可思议的事*，而奇情主要就是由此产生……”[6] 史诗之所以比悲剧更能允许描写出乎情理的事情，根据亚里士多德的解释，则由于史诗里的“人物是

---

[1] 亚里士多德：《诗学》，1448a。罗译本第八——九页。
[2] 同上，1454B。罗译本第五〇页。
[3] 同上，1461a。参看天蓝译本第七六页。
[4] 亚里士多德：《诗学》，1461B。参看天蓝译本第八二页。
[5] 罗译本作“惊奇”，俄译本作“可惊之事”，此处根据天蓝译本。
[6] 亚里士多德：《诗学》，1460a。参看罗译本第八八——八九页。

看不见的”。[1] 譬如《伊利亚特》里有一个著名的场面，描写赫克托耳被追赶的情形，这件事“如果在舞台上演出，就会显得可笑，因为一群人站在那里不去追赶，而另一个人则向他们摇首示意。但在史诗里，这一点并不惹人注意。奇情给人快感，”[2]——这就是亚里士多德的结语。

从前面所说的这些可以看出，对于艺术家是否可以脱离自然的问题，亚里士多德并不是抽象解决的，而是要考虑每个场合下的各种具体情况。对于艺术表现手段的问题，尤其是对于作为故事来源的神话问题和作为诗的表现方式、以指出事物或现象之间的相似之点和相异之点的譬喻问题，亚里士多德也运用了同样的原则。

在叙述亚里士多德对历史和艺术的观点时，我们已经指出了如下一点，即亚里士多德并不要求悲剧诗人必须一丝不苟地遵守传统神话中所叙述的事件。再说也很难一丝不苟地遵守这样的内容，因为希腊人并没有用圣经的形式把某一种神话汇编定为法典，要求人人必须遵守。像古犹太教的旧约或基督教的新约那样的法典在埃拉多斯[3]是从来不曾有过的。希腊的祭司从来不曾形成一种富于影响的、强大的社会势力，因此也从来不能给希腊人的思想和幻想加上某些成规和约束，使之服从于某种严格规定的神话概念体系或僵死的神话概念传统。这里代替旧约式的经书的是作为学校教材的荷马的作品，但荷马的作品并没有被定为法典，因此它为以后神话的自由发展留下了余地。再说荷马的作品也不是各种神话的唯一的出处，其他一些叙事诗人如赫西俄德[4]，以及后来的一些抒情诗人和剧作家们的作品也同样是神话的来源。

因此，马克思所指出的以神话作为创造艺术的宝库和土壤的古代诗人们，不仅仅以神话为依据，而且还创造性地改编神话所提供的故事和传说之类的素材，这就毫不足怪了。譬如，根据亚里士多德的观察（他所掌握的大量材料可惜几乎全部失传了），“有些悲剧却只有

---

[1][2] 亚里士多德：《诗学》，1460a。参看罗译本第八八——八九页。

[3] 古希腊人对希腊的称呼。——译者注。

[4] 赫西俄德系公元前八至七世纪的希腊叙事诗人。——译者注。

一两个是熟悉的人物，其余都是虚构的；有些悲剧甚至没有一个熟悉的人物，例如阿伽同的《安透斯》，其中的事件与人物都是虚构的”。[1] 亚里士多德从这样的观察中作出结论说，悲剧诗人“不必专采用那些作为悲剧题材的传统故事”[2]。而且他指出，“那样做是可笑的；因为甚至那些所谓熟悉的人名，也仅为少数人熟悉，尽管如此，仍然为大家喜爱”。[3]

正是从这里，亚里士多德才作出了如下结论：“与其说诗人是‘韵文’的创作者，毋宁说是情节的创作者；因为他所以为诗的创作者，是因为他能模仿，而他所模仿的就是行动。”[4] 接下去说得更清楚：“即使他以史实作题材，仍不失为诗人；因为在确已发生的事情中，完全不妨有某些事情具有它们按照或然律或盖然律而可能出现的那些情况——就这一点而论，他是它们的创造者。”[5]因此，“流传下来的故事（例如克吕泰墨斯特拉死在俄瑞斯忒斯手中，厄里费勒死在阿尔克迈翁手中）不得大加变动”[6]，但是“诗人本人也应当增添新的细节，而且要善于运用流传的材料”。[7]

由此可见，亚里士多德美学的基本思想（要求艺术创造性地再现现实生活）同亚里士多德关于神话是悲剧故事来源的学说以及诗人服从神话传统的限度的学说是完全一致的。根据这个学说来看，诗人在脱离传统的神话故事时，如果自己添加的东西违反了神话的基本内容，那是不能允许的。但是在不超过这个限度之内，亚里士多德也为艺术家进行自由创作和增添新的内容保留了充分的权利。

亚里士多德关于譬喻[8]的理论也是建筑在这些思想上。《诗学》和《修辞学》中所阐述的这个理论，是亚里士多德美学的一个重要

---

[1] 亚里士多德：《诗学》，1541B。见罗译本第二九——三〇页。

[2][3] 亚里士多德：《诗学》，1451B。见罗译本第二九——三〇页。

[4][5] 同上，第三〇——三一页。

[6][7] 同上，1453B。见罗译本第四四页。

[8] 俄文 метафора 一词，通常译作“隐喻”或“暗喻”，但亚里士多德在《修辞学》和《诗学》中运用这个词，并不着眼于“明比”和“暗喻”的区别上，而是用来谈论一切譬喻，因此译作“譬喻”。——译者注。

的组成部分。虽然乍看上去也许会觉得譬喻问题是个狭隘的专门问题，但实际上它和亚里士多德关于艺术及其认识作用的学说的中心思想是紧密相连的。亚里士多德在《诗学》中甚至直接谈到，诗人“尤其重要的是善于使用隐喻字”。亚里士多德认为，“善于使用隐喻字表示有天才”。❶

譬喻之所以具有这样大的价值，照亚里士多德的说法，首先是由于它有认识作用。任何文辞都“有一定的涵义，因此我们最喜欢的是那些能给我们某种知识的文辞”。❷ 在所有的省略推理法中，最受人尊重的是那些“读出它们的声音就能产生某种认识的推理法，即使事先并没有这样的认识；再则，就是那些在遇到它们时要稍费斟酌的推理法”。

然而，并不是所有的文辞或语句都能满足这种对知识的追求。因为，“冷僻的文辞，我们不懂，而通用的文辞，我们就能懂得。”但“最能达到这个目的的（指传达知识——引用者）”，照亚里士多德的说法，则是“譬喻”。譬如，当诗人把老年称作“收割后残余的麦秸”时，那么按照亚里士多德的解释，他就是“通过类概念，教导了我们，给了我们某种知识，因为这二者（即老年和麦茬地里的麦秸）都是某种衰败了的东西”。❸

因此，譬喻的根本关键是要能看出不同的自然现象或生活现象的相似之处。如果不善于在通常认为相去甚远的事物中发现它们的相似之处，那就根本没有譬喻的艺术可言：“创造好的譬喻，就是要察觉相似之处。”❶

亚里士多德在《修辞学》里又说：“譬喻永远要取自相似之处，并且永远要〔用〕在属于同一类的两桩事物上。”❺ 譬喻和比拟非常相近，所以在一定的意义上，这两种思考和表现的方式可以互等。譬如，伯里克理斯把萨莫斯人比作即使拿到自己的一份但还哭个不停的

❶ 亚里士多德：《诗学》，1459a。见罗译本第八一页。
❷ 亚里士多德：《修辞学》，一八九四年圣彼得堡版，1410B。
❸ 同上，1410B。
❶ 亚里士多德：《诗学》1459a。参看天蓝译本第六〇页。
❺ 亚里士多德：《修辞学》1407。

孩子，安提丰把清瘦的刻非索多忒比作芳香四溢、可以给人快感的神香；按照亚里士多德的说法，这两句话都是“既可以用作比拟，也可以用作譬喻的；显然，一切成功的譬喻都是一种比拟，而一切比拟，如果没有比拟词〔‘如’字〕，也就成了譬喻”。❶

然而光是觉察两个不同事物的相似之处，还不足以说明譬喻的特色和认识价值。照亚里士多德说来，譬喻绝不是仅仅根据两桩事物的触目可见的相似之处把它们加以类比，而是比这要复杂得多的。他说：“表面的推理并不可贵。”但紧跟着他又立刻解释说：“我们所说的表面的推理，是指那种人人可见、丝毫不费斟酌的推理。”至于那种“说出之后人人无法理解的推理”，在亚里士多德看来，也是毫不足取的。

亚里士多德教导说，一字一句，写成之后，“既要便于读，又要便于理解；而这是一而二、二而一的，”——他解释说。因此在风格中，一般说来，“不〔应运用〕暧昧不明的词句，除非这是有意为之，就像某些人什么话也不说，但〔还是〕做出一副说话的样子”。在譬喻中也要避免暧昧不明：“从远处〔取来的譬喻〕，〔往往〕含意不清。”❷按照亚里士多德的看法，譬喻是某种似与不似的对立的统一。它既看到相似之处，也看到不同之处；它既把两个相去甚远的事物扯到一起，使人看出它们的类似；又在思想中把它们加以隔离，保持它们的不似之处，使人意识到它们的相似是两种不同现象的相似，它们属于现实生活中的不同的范围或不同的领域。因此譬喻“必须取自……既属类似、而又不显然相似的事物，一如在哲学界里也认为，敏锐的〔头脑〕的特点是在相去甚远的事物中也能看出相似之处，譬如阿尔希德就说，法官和祭坛是一样的，因为凡是受害的人都是既求告于法官，又求告于祭坛的”。❸

因此亚里士多德给譬喻所下的定义就不仅仅是“把相似的事物加以比拟”，而是“搬用不平常的名称，或是从类到种，或是从种到

❶❷ 亚里士多德：《修辞学》，1407、1406в。
❸ 同上，1412a。

类，或是根据类推之法”。[1] 从譬喻的这个特点（即搬用同该事物相异的较远的名称）来看，它在亚里士多德的学说中是同“不平常”的文辞或“不普通”的文辞相联系着的。亚里士多德解释说：“我说不平常的文词，是指外地词，譬喻词，加长词，总之不是普通的文词。”[2]此外，譬喻还有某种近似谜语的性质，因为“谜语的本质就在于：说的是确实存在的事物，可是偏把完全不可能的事物同它扯在一起”。[3] “这用普通词句的排列是做不到的，可是用譬喻就能做到。”

亚里士多德还特别指出下面一点作为譬喻的特征：譬喻给人的知识总是使人认识到相反的一面，不同于通常对事物的看法。他说：“大多数优美的词句都靠譬喻得来；听者会逐渐明白，他认识了某种〔新的〕道理，因为这道理同〔他一向所想的〕相反，于是理智仿佛对他说：‘这道理说得真对！我一向想错了。’”就这个意义而言，亚里士多德认为可以说譬喻有某种“欺骗听者”的成分。但从亚里士多德的解释可以看出，这里所说的“欺骗”，并非真正的撒谎，而是指描绘中的影射，也就是说，它能通过不属于该事物、而属于另一事物的内容，来揭示该事物的实质；这另一事物同该事物有一定的关联，因此能够凭借一定的相似之处加以“搬用”。亚里士多德解释说：“格言之所以优美，正在于它们所指的和所说的不同，譬如斯忒西科洛[4]有个格言说：世上的蜻蜓只为自己唱歌。”[5] 譬喻的特点是：根据所比较的两种现象的确实相似之处，把不同的、遥远的事物拿来作比，因此亚里士多德有权把它列为认识的手段，而这样的比拟也总是给人新奇、意外、不平常之感。知识是指获得某种尚未体会过的道理而言，如果把尽人皆知的、老生常谈的东西加以重复，那是不能提供知识的因素的。譬如通常都说，“海上霸权不是雅典人灾难的根源，因为他们从中得到了好处，”而伊索克拉忒却说，“海上霸权是雅典城邦灾难的根源，”——演说者在这里“所说的东西是别人很难

[1][2][3] 亚里士多德：《诗学》，1457B、1458a。参看天蓝译本第五三、五七页。

[4] 即提西，见117页注②。

[5] 亚里士多德：《修辞学》，1412a。

预料到的，而结果大家都承认他说得正确。说根源就是根源，"亚里士多德解释道，"这算不得什么了不起的智慧，但这里运用〔这个词〕，用得和前者不同，而它所包含的意义，也和前者不一样"。此外，句子愈是简短，它的对立性愈是强烈，它就愈是成功，因为对立性会使它所传达的知识变得更加充分，而简短则能使人更快地获得这个知识。

然而，不管多么需要意识到譬喻中加以比照的两种现象的差别、距离和对立性，只有在下述条件下譬喻才算得有价值的，这条件就是：把对立性的东西拿来比拟的结果，要给人合乎现实的正确的知识。因此，在说完譬喻的两个组成部分的结合中必须有对立性和意外性之后，亚里士多德立刻就十分生动地补充说，譬喻中所说的东西必须是"真理"，他说："话的说法必须正确，如果所说的是真理，而不是什么庸俗的东西。"❶

亚里士多德从前面所说的道理中作出结论说，"根据类推法的譬喻"是譬喻中最有价值的一种。亚里士多德所说的"类推法"是指这样一种比拟："如果乙对甲的关系同丁对丙的关系一样，〔诗人〕就可以用丁来代替乙，或者用乙来代替丁。"❷ 照亚里士多德说来，"根据类推法的譬喻"的范例，是像伯里克理斯所说的那种譬喻："死于战争的青年从国内消失了，仿佛有人从一岁之中消灭了春天。"❸

如果根据类推法的譬喻是历历在目的，那么这样的譬喻就更有认识价值和美学价值。亚里士多德说，要这样的推理才有意义，"它所描绘的东西是历历在目的，因为对现有的东西总比对将来的东西更值得注意"。❹

从亚里士多德更进一步的解释中可以看出，他所说的"历历在目"，是指通过行动、通过运动，把事物描绘得栩栩如生的这样一种形象的特点："我是说，那种通过行动描绘事物的表现方式，能使我

❶ 亚里士多德：《修辞学》，1412B。

❷ 亚里士多德：《诗学》，1457B。参看天蓝译本第五四——五五页。

❸❹ 亚里士多德：《修辞学》，1411a、1410B。

们感到历历如在目前。”[1] 亚里士多德指出，荷马常常使用这种手法，他往往“利用譬喻把无生命的东西说得好像是有生命的”。[2] 例如，荷马有这样形象化的描绘：

那不守信义的石头
朝山下的平原滚落下去。
……箭也一跃而出，
锐利的箭锋，如饥如渴，
直飞向对阵的人群……
……疯狂的矛枪，飞腾向前，
刺穿了他的胸膛。

“在所有这些例句里，”亚里士多德解释说，“事物都写成了活的，所以给人行动着的感觉，因为‘不守信义’、‘飞腾’以及诸如此类的概念，都是活动的表现。”

从前面的分析中已经可以作出如下结论：在探讨艺术作品的审美价值时，除去最重要的根本问题——作品描绘的是什么——而外，作品所描绘的事物如何作用于读者、观众或听众，在亚里士多德看来，也是个重要的问题。换句话说，形象的问题，在亚里士多德看来，同形象能否起作用，以及这作用的方式和作用的结果，是密不可分的。艺术作品在亚里士多德眼中不是孤独自在的东西，而是有实际作用的东西，同时是在社会中起作用，对社会上的人起作用的。

不但如此，在分析形象对现实的关系时，亚里士多德也不是把抽象的自然主义的逼真这种一成不变的、对一切情况完全一样的抽象标准作为衡量形象的审美价值的准绳，他的标准是不仅要考虑形象的内容，而且也要考虑艺术家所要达到的形象对人的感染作用，以及这一作用的具体结果的。所以单纯从形象对现实的关系来看，形象违反自

---

[1] 亚里士多德：《修辞学》，1411a、1411B。
[2] 同上，1411B。

然固然不能允许，但如果艺术家利用这种违反自然的方式加强了形象对读者或观众的感染作用，那么这样的违反自然就不仅是可以允许的，甚至还是切合需要的了。在论述艺术所能允许的艺术家的自由发挥时，我们看到，无论在描绘现实的问题上，在利用传统的神话传说的问题上，或是在把相去甚远的两种不同现象进行譬喻性的比照的问题上，亚里士多德一向都要考虑作品的感染作用，考虑它所感染的对象，以及它在人们的思想情感中所引起的变化。在探讨作为美的基本因素的尺度、和谐、秩序、数量的问题时，亚里士多德就已经揭示出这些因素的双重内容了。从一方面说，亚里士多德把尺度、秩序、匀称、数量视为表明美的事物存在的客观条件。就这个意义而言，它们是独立的、自在的、不以人为转移的。因为这些美的条件是从观察有机体构造的客观特点中得出来的。

但从另一方面看，要定出尺度、秩序、数量、比例作为美的客观标准，照亚里士多德说来，又必须考虑到美的事物的这些客观品质对人的感受有怎样的关系。譬如，我们在前面已经看到，一部美的艺术作品，在规模的大小上，不应超过一定的限度。这些限度，照亚里士多德的话说，决定着美的客观标准。但同时，从这位哲学家本人的解释中我们又看到，决定这种作品规模所不应超越的最大和最小限度的准绳，原来不是别的东西，而是人对某一整体能不能一览无余或是作连续的审视。所以，从一方面说，美“在于大小和秩序”，即在于事物的客观属性；但这个论断，在亚里士多德的著作中，又是以人的感受力的局限性作为论据的：“太小的东西不可能美，因为小到一瞥即逝时，就看不清；太大的东西也不可能美，因为你无法对它一览无余，于是就看不出它的统一性和完整性。”[1] 因此，“正如无生物和有生物的大小要以便于观察为度，布局的长短也要以便于记忆为度”。[2]

从这一段议论里已经可以看出，美的客观条件和标志的问题，在亚里士多德看来，是不能离开美的事物对人的作用的问题以及观者或听者感受这一事物的条件的问题的。

但艺术家违反自然的自由限度的问题，亚里士多德也是从两方面

[1][2] 亚里士多德：《诗学》，1450B—1451a。参看罗译本第二五—二六页。

提出的。从一方面看，艺术就是"模仿"，这个定义表明：艺术作品是对实际存在的事物及其全部客观内容的描绘。但是一旦涉及允许违反自然到何种程度的问题时，亚里士多德就不是提出与人无关的客观的逼真标准作为衡量的尺度，而是首先去考虑艺术家的自由描绘对读者或观者应当起何种作用的问题了。同时，亚里士多德还把形象的感染作用显然放到了抽象的逼真标准之上，因为如果艺术家使形象有了更大的表现力，那么即使违反了逼真的要求，在亚里士多德看来，也是情有可原的。

这同一个衡量问题的准绳（即艺术家发挥创造性所创造的布局、场面或形象要能感染读者，提高描绘的效果）也被亚里士多德拿来作为解决艺术对神话的关系问题的依据。前面已经说过，亚里士多德是绝对无意否认神话的意义的。在《诗学》里，他甚至还坚决反对诗人"破坏"家喻户晓的神话来编造悲剧情节的做法。就这个意义来说，悲剧艺术的内容，在他看来，仿佛是已经给艺术家规定好了的、对他有客观意义的东西。

但是从另一方面来说，如果在神话的情节里加进某些变化可以提高悲剧对观众的感染力，那么即使作者明显地脱离了传统的内容，在亚里士多德的眼中，也是情有可原的。就这个意义而言，亚里士多德又甚至基本不认为必须"专采用那些作为悲剧题材的传统故事"。[1]

最后，在譬喻的问题上，亚里士多德也是既不放弃他自己为譬喻所下的定义，即譬喻是以两件事物的相似之处为基础、把某一事物的名称移到另一事物上面，同时又强调指出，把两件不同的事物和它们的特征扯在一起，也在譬喻的创造上起着极大的作用。如果在譬喻里没有南北两极的差异，那么譬喻给人的印象就必然会削弱。因此成功的譬喻，照亚里士多德的话说，就必须把这两方面结合起来，既要比得准确，清楚（这是以事物的相似之处为条件的），又要发挥诗人的创造精神，把不相似的东西统一在一起，从而加强譬喻的效果。这样的譬喻，一则"避开了惯常的〔形式〕，听来迥异寻常，因此使文章不落熟套"，二则又"同惯常的〔形式〕有一定的关系，因此又保持

[1] 亚里士多德：《诗学》，1451b。见罗译本第二九页。

了明畅的优点”。❶

通过以上的分析我们已经可以看出，对艺术描绘的条件的研究，直接促使亚里士多德从作品对人的作用的角度去研究艺术作品。正是这种作用，在亚里士多德看来，才是对各种艺术进行比较分析和美学评价的最终标准。譬如，亚里士多德在《诗学》里，就是从这种作用的角度确定了悲剧和史诗的审美特点的。

但也正是这种分析，又促使亚里士多德进而研究艺术中的各种社会问题。亚里士多德在提出艺术对人的作用的问题之后，并不以纯抽象地提出这个问题作为止境。他不把艺术的“作用”问题，同作用于什么人，什么社会阶级，以及这作用朝向什么方向的问题彼此分开。反之，这些问题，在亚里士多德的著作中，都是同希腊城邦“自由民”的教育所应持有的目的问题一脉相连的。

这就是说，关于美的现实主义美学，在亚里士多德著作中，是同审美教育及社会政治观点联系着的。只有弄清了问题之间的这种联系，才能理解亚里士多德在《诗学》中所发挥的关于艺术的学说，特别是关于悲剧和史诗的学说。

大多数研究者都承认，要弄懂亚里士多德关于悲剧和关于悲剧净化作用——所谓“卡塔耳西斯”（“катарсис”）——的学说，总是特别困难的。从十八世纪到现在的研究亚里士多德的著作中，对“卡塔耳西斯”提出了极其大量的、众说纷纭的解释；这件事实本身就已经证明，这个问题确实有其颇不清楚的地方。

我们认为，人们对这个问题之所以弄不清楚，有一个十分重要的原因：通常在研究亚里士多德关于悲剧净化作用的学说时，往往不考虑亚里士多德美学的社会政治基础。然而悲剧的问题，在亚里士多德说来，却是同这个极为重要的艺术形式的社会意义问题密不可分的。

亚里士多德研究悲剧，同他研究其他艺术形式一样，他的着眼点首先是悲剧对于“自由出身”的、奴隶主阶级的人们的作用问题。由于希腊戏剧发展的特殊条件，这样提出问题在当时是十分必然的。

---

❶ 亚里士多德：《诗学》，1458в。参看天蓝译本第五八页。

希腊戏剧是从加工民间神话和民间的宗教仪式表演中产生出来的，它在起源上同造酒业每年的节气有密不可分的关系，后来才逐渐变成希腊人民喜爱的一种观赏艺术。奴隶占有制下的民主政治的胜利和发展，扩大了希腊戏剧同平民的关系。

随着奴隶占有制的发展，随着奴隶制工业与海运贸易的不断发达，自由而无产的公民人数日渐增多起来，于是他们的衣食和娱乐就成了奴隶主政府必须解决的问题。“文艺金法”的实施（即责成政府发放零用钱给无产的自由公民并给他们购买戏票）使剧场观众的范围显著地扩大了。雅典和其他城市（如埃庇达鲁斯）的一些可容数万人的大剧场里，大部分座席都坐满了这样的“平民”观众。只有小部分观众是富裕的自由公民。这两类人在财产、生活方式和文化教养方面差别很大。主持戏剧政策的人，以及剧作家、诗人、鉴赏家、批评家和理论家等，大抵都是出自奴隶主阶层的富裕公民。而这个人数较少的圈子的主导倾向，则是使自己特殊化，以区别于那些下层的平民。因此他们就细心培植各种差别和特征，使人可以根据这些特征，把受过良好教育的、有高度文化修养的、属于“体面人士”的、富裕的自由公民，同其余那些没有受过教育的、人数众多的“愚民百姓”区别开来。

但当时的剧场对这种“愚民百姓”开放得比较广泛，这就使他们在剧场中同上层奴隶主取得了平等的地位。伯里克理斯[1]时代实施的“文艺金法”，成了雅典民主政治最重要的德政之一。它造成了平民无产者在公众生活中这个特别迷人并为人民喜爱的天地里，在某种程度上同有产者权利相等的局面。但也正是因为这个缘故，古希腊城邦的剧场生活方式就愈发促使有权有势的上层统治者去保存和加固社会壁障，以把实际统治城市的富有阶层同形式上获得了自由的贫苦阶层隔离开来。

而上层奴隶主保存和修筑这类社会壁障的手段之一，就是奴隶主阶层的思想家们所制定的一套艺术观点。在这套观点的形成上，亚里士多德起了显著的作用。

---

[1] 伯里克理斯系公元前五世纪时雅典民主政治的著名领袖。——译者注。

这种观点主张：尽管戏剧演出在形式上是向全体公民一律开放的，但这种形式上的开放绝不应导致实际上的平等。虽然大家都坐在圆剧场里，同时欣赏着同一出戏，因此是平等的，但“体面人士”同其余观众之间的差别和距离还是可以保存下来。不过保存这种差别和距离必须有一个条件，那就是戏剧表演对于不同阶层的观众要有不同的效果。因此又需要观众中的“体面人士”同那些蒙昧无知的平民有不同的接受能力或不同的艺术观点。在艺术接受能力上，自由出身的“体面人士”是优于手工业者、工匠和其他贫苦市民的。这悬殊就在于：第一，“体面人士”不像没有文化的多数观众那样只是欣赏戏剧表演，他们受过美学和文学方面的教育和培养，可以对演出发表有根有据的、内行的批评意见，其次，“体面人士”的文艺修养，还可以使他们对悲剧表演的情节本身养成不同于多数人的感受能力。譬如，所有的人在看悲剧时都能感受到恐惧和怜悯的情绪，这是悲剧故事的开展所造成的，但只有具备美学修养的“体面人士”，才能在感受到这些情绪的同时，从中得到“净化”。

在确定悲剧的定义时，亚里士多德除去指出悲剧的对象、工具和表现方式而外，就已经把悲剧必须对观众发生怎样的作用规定在内了。根据这一定义，“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的模仿；它的媒介是语言，具有各种悦耳之音，分别在剧的各部分使用；模仿方式是行动而不是叙述，借唤起怜悯与恐惧来使这类情绪得到净化”。[1]

这一著名定义的特点是：在区别悲剧和其他种类的“模仿”艺术（如史诗）的种种区分标志之中，亚里士多德把恐惧和怜悯也列了进去。而这一点规定，则是同观众的社会区分问题一脉相连的。怜悯和恐惧的情绪诚然是所有的观众一无例外地都能感受到的，但在亚里士多德看来，问题不仅仅在于感受这些情绪，而是要像有相当良好的政治美德教养的“体面”的自由公民那样去感受。亚里士多德解

[1] 亚里士多德：《诗学》，1449B。引文中“怜悯”一词在俄译本中有时译作“同情”，参看罗译本第一九页。

释说："应当追求的目的有二：一是可能，一是合宜；每个人都应当主要去做他可能做的事和宜于做的事。"[1] 譬如，"某种情绪对某些人的心灵有十分强烈的影响，其实一般的人也能受到它的影响，区别只在于强度不同；像怜悯、恐惧、以及狂热之类的情绪，就是这样的。有些人容易受狂热情绪支配，一听到宗教歌曲，就陷入狂热状态，因为宗教歌曲能激动他们的心灵，使他们仿佛受到治疗和净化。那些受怜悯、恐惧以及任何其他情绪支配的人，"亚里士多德接着说，"既然习有这样的情绪，当然也会有这样的情形。他们都会得到某种净化，也就是说，会在艺术享受之中得到某种轻松舒畅之感。"[2]

但是，虽然照这样说来人人都能感受怜悯和恐惧的情绪，从而受到悲剧的净化作用，亚里士多德仍然主张观众应当分成截然不同的两个部分。他的理由是：悲剧净化作用会因受它感染的观众不同而产生不同的效果。亚里士多德解释说："剧场的观众有两类：一类是自由出身、受过良好教育的有文化的人，一类是手工业者、佣工以及诸如此类的粗人；既然观众有这样两类，那么对后一类的观众就需要〔另行〕安排一些〔音乐〕竞赛和表演，使他们可以得到休息。"[3]

亚里士多德是极力想使艺术不受下层阶级的影响并以艺术修养作为上层奴隶主阶级同其余的自由公民群众以及奴隶群众的一种区分标志的；这不仅见于他对艺术目的的见解之中，而且也见于他对文学风格问题的解释里。照亚里士多德的话说，词句的优美"在于明畅而不卑俗"。虽然最明畅的词句"是由普通的词汇所组成"，但亚里士多德认为，这样的词句未免有"卑俗"之弊。反之，"高雅而不落熟套的词句，"照亚里士多德说来，"则要选用不平常的文辞"。[4] 他接着解释说："加长词、缩短词和变体词可以十分有助于词句的明畅和高雅，因为〔这样的文辞〕避开了惯常的〔形式〕，听来迥异寻常，因此使文章不落熟套，同时又同惯常的〔形式〕有一定的关系，因此又保持了明畅的优点。"[5]

---

[1][2][3] 亚里士多德：《政治学》，1342B。

[4] 亚里士多德：《诗学》，1458a。参看天蓝译本第五七页。——译者注。

[5] 同上，1458B、1459a。参看天蓝译本第五八、六〇页。

正因为这个缘故，所以亚里士多德不能同意当时某些批评者的指责，因为这些人对违反惯常的表达方式是一概加以反对的。亚里士多德虽然不允许过分使用雕琢的词句，并承认“处处都应讲求分寸”❶，但他还是肯定地认为，这一类的词句“之所以能使文章不落熟套，正因为它们不见于一般的用法”。❷

亚里士多德对诗歌作品的人物成分的观点，也同这一点有关。在这个问题上，亚里士多德也坚持他的看法，而主张诗人描绘的性格必须高尚。照亚里士多德的话说，这是他们头一个最重要的品质。即使奴隶或下层阶级的人，也应不顾他们低下的社会地位，写成意志高尚的人物：“这是每一种人都可能有的：妇女也有高尚的，奴隶也有高尚的，尽管妇女地位低下，奴隶更是低贱不堪。”❸

但是，亚里士多德强调指出，观众的社会地位和教养是不同的，因此他们的艺术趣味和艺术要求也有差异。他说：“正如这种观众（按指由于自己的社会地位而没有受到良好教养的观众——引用者）的心理不同于正常的心理，在音乐调式之中也可以遇到反常的调式，而在音乐的曲调之中则可以见到矫张的情调和不自然的悦耳之音。”他解释说：“每个人总是从他天性相近的事物中得到快感的，因此在这种观众面前参加赛会的人，就需要允许采用适合于这种观众的音乐。”❹

亚里士多德认为，既然观众分成两类，艺术家的创作也应依此而定。为受过良好教育和良好教养的观众写作的作者，就不应在处理悲剧情节时迁就教养不良的多数人的趣味和爱好。当时在雅典和希腊其他城市的民主诗人中间，曾盛行一种根据民主阶层的多数人的要求和趣味安排结构和情节的风气，而亚里士多德则像柏拉图一样，把这种风气当作反面现象而备加谴责。他反对把好人的结局同坏人的结局构成对照的所谓“双重的结构”❺，同时还解释说，像这样的剧本结构

---

❶❷ 亚里士多德：《诗学》，1458B、1459a。参看天蓝译本第五八、六〇页。

❸ 同上，1454a。参看罗译本第四七页。

❹ 亚里士多德：《政治学》，1341B—1342B。

❺ 亚里士多德举《奥德赛》作为这种结构的例证，其中的好人俄底修斯终与家人团圆，而向他妻子求婚的坏人则全被杀死。——译者注。

会被列为上等，纯粹是“由于观众的弱点，须知诗人是在投其所好，迎合观众的心理”。❶

同这种风气相反，亚里士多德要求诗人为受过良好教育和教养的观众写作时，要以他所选择的情节能够唤起怜悯与恐惧、从而使人从这类情绪中得到净化作为处理剧本的唯一的准绳。譬如，当亚里士多德批评那种描写“好人由顺境转入逆境”或“坏人由逆境转入顺境”的布局，说它们不合悲剧的需要时，他的出发点首先就是：这一类的情节转变“既不能唤起仁爱的情绪，也不能唤起怜悯和恐惧之情”。❷而在谈到怜悯和恐惧的情绪本身时，亚里士多德又娓娓动听地强调指出，恐惧不是随便什么人的遭遇都能唤起的，观众要目睹同自己相似的人物的遭遇才会产生恐惧之感，并体验到悲剧性的激动情绪。譬如，悲剧就不应写“极恶的人”由顺境转入逆境，“因为这种〔事态的〕演变虽然能引起仁爱的情绪，但不能唤起怜悯和恐惧，因为怜悯是无辜的人遭逢不幸而唤起的，恐惧是同我们相近的人遭逢不幸而唤起的，一个极恶的人由顺境转入逆境，既不能使我们产生怜悯之情，也不能使我们产生恐惧。”❸

虽然亚里士多德经常把诗艺的问题，尤其是悲剧理论的问题，同特定的社会圈子的趣味、感受和道德观念的问题牵扯在一起，认为作品要专为这个圈子的人物写作，但亚里士多德想要制定戏剧艺术的法则并确定戏剧同其他诗艺的关系的努力，并不因此而减弱。固然，在亚里士多德看来，悲剧事件的组成取决于布局能否引起社会上某一部分人士的、并符合该部分人士的身份和道德观念的恐惧和同情，但亚里士多德所提出的悲剧目的的定义，却对悲剧和史诗的具体的美学准则绝不是没有最精密的研究。亚里士多德的这个研究远远超出了这位奴隶占有制的思想家的狭隘偏颇的阶级观点的局限。

亚里士多德以天才的洞察力所窥见和阐明的戏剧和史诗的创作准则，即使对近世的艺术和美学说来，也还保有它的美学价值。对于亚

❶ 亚里士多德：《诗学》，1453a。参看罗译本第四二页。

❷❸ 亚里士多德：《诗学》，1452b—1453a。参看罗译本第三八页。

里士多德美学的这种价值，莱辛曾有过极其生动的夸张的论述。他在《汉堡剧评》里写道，“我毫无犹疑地承认（虽然在这昌明的时代我会因此被嘲笑!），我把它当作和欧几里德的原理一样不会错误的著作。它的原则同样真实，同样确定，但不那么容易理解，因此比欧几里德原理的内容，容易遭受到恶意的非难。特别关于悲剧的部分，这部分，时间替我们全部传留下来，我自信能无可辩驳地证明，悲剧不可能离开亚里士多德所定的准绳而不丧失它的完美性，它离开多远，它完美性的损失也就多大。”[1]

亚里士多德制定的诗艺理论之所以能具有这样的意义，完全是因为他在分析悲剧的时候，把发挥悲剧艺术特有的属性和特点看作达到悲剧目的（悲剧净化作用）的条件。他写道：“既然诗人应通过艺术描绘使我们得到快感，而这快感又要发自怜悯和恐惧，那么显而易见，事件正应具有这样的效果。所以我们就需要研究一下怎样的事件会使人恐惧，怎样的事件会使人心酸。”[2]

亚里士多德对史诗的分析，也以力图确定史诗独有的特点为其特色。这项研究工作，亚里士多德是通过比较来进行的：他把悲剧艺术的法则同史诗艺术的法则逐项加以比较，并从模仿的对象、模仿的工具、模仿的特有方式以及模仿对观众的作用效果等四个方面加以考察。同时由于悲剧和史诗都以古代神话作为内容来源，亚里士多德分出这两种艺术的区别，其意义就格外显著。亚里士多德在悲剧和史诗的这个共同的基础上指出：由于在处理和体现神话内容方面存在着史诗和戏剧这两种不同的方式，因此就势必要产生出怎样不同的准则和衡量标准。

亚里士多德的这种分析方法，不仅揭示了史诗和悲剧的共同根源，而且也揭示出它们之间存在着差异，因此不能允许在悲剧中运用史诗的表现方式，或者反过来在史诗中运用悲剧的表现方式，——这在反映希腊艺术文化的特点方面，要比那些硬把自己个人的理论和臆

[1] 莱辛：《汉堡剧评》，莫斯科－列宁格勒，科学院出版社，一九三六年，第三六九页。〔中译文引自《世界文学》一九六一年第十期第一〇九页。——译者注。〕

[2] 亚里士多德：《诗学》，1453B。参看罗译本第四三页。

造强加于古代艺术的晚近的古典哲学家和美学家们的杜撰之说确切得多了。

譬如，俄国一个鼎鼎大名的研究希腊文化的专家，本人还是一个象征派的诗人——维亚切斯拉夫·伊凡诺夫，就曾以他自己的、含有神秘主义实质的、先入为主的教堂综合艺术理论为出发点，并以A. H. 维什洛夫斯基的史诗是尚未分类的“混合”艺术的学说为依据，硬想“证明”什么古代艺术提供了一种悲剧的蓝本（“教会剧”），而古代的史诗则已经是一种悲剧了。A. H. 维什洛夫斯基曾分析史诗话本的构造，发现在史诗话本中广泛运用了“化身”[1]的手法，也就是说，说书者以书中人的身份，把他们每个人的话，用直接说话的方式轮番表述出来；而维亚切斯拉夫·伊凡诺夫就据此提出了关于希腊史诗同希腊悲剧的关系的假设。根据这个假设，“希腊诗歌的最古老的作品《伊利亚特》已经是一部悲剧了，不仅像亚里士多德所说的那样在精神和情绪上是悲剧，而且在内容上（作为描写阿喀琉斯的苦难遭遇的故事来看）也是悲剧，”而后来发达起来的悲剧，“在古代观众的眼中，则只不过是通过物质的化身和神圣而死板的面具把原来史诗中的人物搬到舞台上而已”。[2]

但亚里士多德也是一位“古代的观众”，他比现代的文献学者更了解悲剧起源于“酒神颂的临时口占”[3]，而他同维亚切斯拉夫·伊凡诺夫的杜撰之说完全相反，不在《诗学》中大力强调史诗和悲剧的共性，反而更加着力强调这两种艺术各自的特性和美学特点。正是从这些特点中，亚里士多德得出了史诗和悲剧有不同的美学准则的结论。

亚里士多德并不否认，史诗不仅推动了叙事诗的进一步发展，而且也推动了悲剧、乃至喜剧的发展。亚里士多德认为，荷马“不仅写得一手好诗，而且他的模拟具有戏剧性……他最先画出喜剧的轮

---

[1] 原文“амебейность”是从变形虫（“амеба”）一词演变出来的，姑且译作“化身”。——译者注。

[2] 《欧洲古典作家文集》。荷马的史诗。莫斯科，一九一二年，第一八页。

[3] 亚里士多德：《诗学》，1448в。见罗译本第一四页。

廓，因为他的戏剧性的诗篇不是讽刺个人，而是讥笑可笑的事物”。[1]从这个意义着眼，亚里士多德甚至断言荷马的讽刺诗《马耳癸忒斯》“跟喜剧的关系，正如《伊利亚特》和《奥德赛》跟悲剧的关系一样”[2]。

然而不管亚里士多德的这些见解说得多么清楚，他认为史诗绝非最古老的悲剧而是有别于悲剧的另一种艺术形式，也是说得同样清楚的。在这位斯塔革拉人的《诗学》中，有一个通贯全篇的对悲剧诗人的要求：“不要以史诗的构造写悲剧”。[3] 这个要求是从《诗学》中对史诗和悲剧的法则所进行的比较研究中自然得出来的。

亚里士多德在分析史诗时，是从阐明史诗跟悲剧的共同特征入手的。这样的特征相当不少：在亚里士多德看来，“史诗的种类应与悲剧相同，分简单史诗、复杂史诗、世袭史诗和苦难史诗。史诗的成分，除音乐与布景外，也和悲剧相同，因为史诗里也要有突转、发现、〔性格〕和苦难；此外，史诗的思想和表达方式也应当好”。[1]亚里士多德断言，用六步格来模仿的叙事诗，其布局应像悲剧的一样，要“按照戏剧的原则布置，写一桩完整的行动，有头，有身，有尾，才能像一个活生生的有机体，给人特殊的快感”。[2]

但是，亚里士多德认为，尽管悲剧和史诗具有这样的共同性，我们绝不应因此闭上眼睛，不看它们各自的特性和差异。

譬如，我们应当求之于悲剧的，照亚里士多德说来，就“不是任何一种快感，而是〔唯独〕悲剧特有的那种快感”。同时，亚里士多德还对某些人的错误看法预先提出了告诫，在这些人看来，似乎悲剧的特色只是台上有布景而已。亚里士多德解释说：“故事的编排应该是这样：要使任何人只听朗诵，不必看表演，就会随着事件的开展而产生恐惧和怜悯之情；任何人在听《俄狄浦斯王》的故事时都会产生这种情绪的。”[3]反之，“靠布景来达到这种效果，最无艺术性可言，〔只要〕有人出钱就行。”

[1][2] 亚里士多德：《诗学》，1448B。参看罗译本第一二——一三页。

[3] 同上，1456a。参看罗译本第六三页。

[1][2][3] 同上，分别见 1459B、1459a、1453B。参看罗译本第八五、八二、四三页。

因此亚里士多德把悲剧中的两种成分作了严格的划分：一种属于悲剧故事的本质之内，而另一种则是悲剧演出的附属物，如布景，表演等等。这个划分，在《诗学》中论及悲剧同其他艺术共有的表达方式的那一部分，说得最为清楚。譬如，用言辞表达思想就是这类的方式之一。然而这种表达方式的全部准则和规定，在亚里士多德看来，并不属于悲剧的范围，而属于修辞学的范围。亚里士多德说："凡是要用言辞来达到的，都属于思想之列，其中包括：证明，辩驳，激发内心活动——如怜悯、恐惧、愤怒等，——以及扩大和缩小。"[1] 所有这些言辞的表达方式，正像演员的表演一样，很少能说明戏剧特有的本质。"显然，"亚里士多德说，"在阐述事件的时候，如果需要把这些事件表现得可怜或者可怕，伟大或者一般，就应当像用言辞阐述思想时一样，从同样的来源去获得表现的手法；区别只在于这样一点：戏剧的情节应当不靠演员的表演也清清楚楚，而演讲的内容则应当靠演讲者把它模仿出来，而且要不靠演讲词本身。"[2] "的确，"亚里士多德问道，"如果〔他所说的东西〕，即使不由他讲，也会造成愉快〔或不愉快的〕印象，那又何必演讲家呢？"[3]

悲剧的真正本质，照亚里士多德说来，在于模仿行动的方式也是行动，而不是叙述。亚里士多德所下的定义是这样的："悲剧是对于一桩严肃、完整、有一定长度的行动的模仿……模仿方式是行动而不是叙述，借唤起怜悯与恐惧来使这类情绪得到净化。"[4]

这个定义的中心思想是：指出行动是悲剧的特性的标志，甚至在一定意义上还是悲剧的目的。亚里士多德不厌其详地解释说，悲剧的各种成分中最重要的就是行动。"六个成分里最重要的是布局，"亚里士多德说，"因为悲剧所模仿的不是人，而是行动、生活、幸与不幸，而幸与不幸又包含在行动里；所以〔悲剧的〕目的不在于模仿人的品质，而在于模仿某个行动；就性格而言，人有各种品质之分，但就行动而论，则只有幸或不幸之别。"[5]

行动在悲剧里是如此之重要，以至在亚里士多德看来，就连模仿

---

[1][2][3] 亚里士多德：《诗学》，1456B。参看天蓝译本第四九页。

[4][5] 同上，1449B、1450a。参看罗译本第一九、二一页。

人物性格，表达人物思想，都是次要的、从属的、是由于摹仿行动而派生的东西。照亚里士多德的话说，剧作者“写人物的目的，不在于模仿他们的性格，而是为了这些行动才去把握性格而已；因此，”亚里士多德作出结论说，“悲剧的目的是行动和布局，而目的是重于一切的。”❶ 又如，亚里士多德还以更激烈的方式阐发了他的这个论题：“没有行动，悲剧就不能成立，而没有‘性格’，却可以成立。”❷

既然悲剧是“行动的模仿”，而“行动是人的所做所为，人必有其性格和思想方式的特点（因为行动的性质就依此而定），”于是亚里士多德又认为，“由此可见……行动有两个造因——思想和性格，它们决定着人们的成败”。❸

亚里士多德不但从理论上论证了悲剧的基本实质，而且还引用他当时戏剧中的实例来加以证明。他指出：“大多数现代诗人的悲剧都没有刻画性格，而且一般说来，颇有不少诗人，他们彼此之间的关系就像画家中的宙克西斯同波吕格诺托斯的关系一样：波吕格诺托斯是杰出的性格画家，而宙克西斯的绘画则从不描绘性格。”❹

亚里士多德把行动作为悲剧的中心关键，不但要求悲剧所有的成分都服从于行动，而且还要求悲剧中的歌队不要仅仅作为一支演唱的队伍，唱一些同布局很少关系的歌曲，而是要参加到戏剧行动里，成为其中的一员。就这个要求而论，亚里士多德显然站到了索福克勒斯的编剧原则的一方（虽然在别的场合，他是把欧里庇得斯奉为所有诗人中“最能产生悲剧效果的诗人”的），因为索福克勒斯作品中歌队同剧情的关系，显然要比欧里庇得斯的剧本里紧密得多。亚里士多德解释说：“歌队也应作为演员看待；它应该是整体的一部分，它所起的作用应该像索福克勒斯的剧本里那样，而不该像欧里庇得斯的剧本里那样。”❺ 亚里士多德毫不掩饰他对上自阿伽同起的许多希腊剧作家的作品的否定态度，因为在他们的作品里“合唱歌同布局毫无

❶❷ 亚里士多德：《诗学》，1450a。参看罗译本第二一页。
❸❹ 同上，1449в—1450a。参看罗译本第二〇、二二页。
❺ 同上，1456a。参看罗译本第六四——六五页。

关系，放在这个剧本里同放在别的剧本里完全一样”，合唱队“所唱的不过是外加的歌曲而已”。❶ 亚里士多德质问说：“唱这种外加的歌曲，跟从别的戏里搬来一段道白或者一整场戏又有什么区别呢？”❷

这种被亚里士多德视为悲剧目的兼悲剧本质的“行动的模仿”或“情节的安排”，他就称之为“布局”。

既然亚里士多德对布局是这样理解的，那么布局在他的学说中成为悲剧首要的特性因素，这道理就十分显然了。所以不管悲剧的合唱、对话和独白的格律变化（作为悲剧同格律单一的史诗的不同之处）对古代的戏剧创作是多么重要，亚里士多德却绝不把创造格律视为悲剧诗人的特有任务，而是把创造布局视为悲剧诗人的特有任务的。亚里士多德说：“与其说（悲剧——引用者）诗的创作者是‘韵文’的创作者，毋宁说是情节的创作者；因为他所以成为诗的创作者，是因为他能模仿，而他所模仿的就是行动。”❸ 即使他“以史实作题材”，他也不是单纯的叙述者，而仍然是布局的创造者，因为在他描绘这种确实有过的事情当中，也必然要有某些部分，作为“按照或然律或盖然律而可能出现”的那种情况，由作者构想出来，融入布局里的。

而由于亚里士多德把“行动的模仿”或布局作为悲剧的主要目的和特性标志，定为悲剧的中心环节，因此他又毫不费力地从布局中得出了悲剧的更进一步的特征。其中最重要的一点是：悲剧布局中所模仿的行动，必须是统一而完整的。悲剧的这个特征，一方面是亚里士多德从悲剧布局的属性中直接引申出来的，另一方面也是从我们在前面的分析中已经知道的、一切“模仿的”艺术所共同遵守的、美的客观属性和法则中引申出来的，换句话说，也就是从符合于美的本性和我们对美的感受条件的尺度、完整和匀称中引申出来的。亚里士多德说：“在诗里，正如在别的模仿艺术里一样，一件作品只模仿一个〔对象〕；情节既然是行动的模仿，它所模仿的就只限于一个完整的行动，里面的事件要有紧密的联系，任何部分一经挪动或删削，就

❶❷ 亚里士多德：《诗学》，1456a。参看罗译本第六四——六五页。

❸ 同上，1451b。见罗译本第三〇页。

会牵动和破坏整体。”❶

同时，亚里士多德还指出，光是把一些彼此毫无内在联系的行为、行动和事件凑集在一个人物的身上，并不能达到布局的完整和统一。要做到布局的统一，必须所有的行为和事件全都前后有序，彼此具有有机的关系；把各种行动强加在一个人物的身上是不能使布局具有这样的统一性的。亚里士多德说：“有人认为，只要布局围绕一个人物，它就会具有统一性，其实不然。因为事实上，”亚里士多德解释说，“一个人可能发生数不清的事情，即使只论其中的一部分，也不会具有任何统一性。同样，一个人的所做所为也是数之不尽的，它们无论如何也不能构成一桩行动。”❷像这样的事件或行动，可以任意加进布局里或从中抽走而不引起显著的后果或变化，因为“如果某一部分可有可无，并不引起显著的变化，那就不是整体中的有机部分”。

所以说，布局的整一性的标准，并不在于事件的机械的顺序或连贯，而在于所有这些事件都是作品的情节发展中必不可少的有机部分。正是从这一点出发，亚里士多德才批判了那些“写《赫剌克勒斯》、《忒修斯》以及这类诗的诗人”，因为“他们认为赫剌克勒斯是一，布局就必然是一”。反之，荷马在这方面就比别的史诗诗人高明得多，因为，照亚里士多德的话说，“他写一首《奥德赛》时，并没有把俄底修斯的每一件经历，例如他在帕耳那索斯山上受伤，在远征军动员时装疯（这两桩事的发生彼此间没有必然的或可然的联系），都写进去，而是环绕着一个像我们所说的这种有整一性的行动构成他的《奥德赛》，他并且这样构成他的《伊利亚特》”。

亚里士多德把悲剧布局中事件的有机连贯性的原则，也运用到悲剧结局的安排上。他说：“布局的‘解’，务须出自布局本身。”因此，当某些剧作者，像欧里庇得斯的《美狄亚》里那样，让某个神或女神乘着剧场里的机车无缘无故地突然出现来解开自己作品中的戏剧纽结，把自己未能通过布局的自然发展而解决的问题交给神力去解决时，他们就受到了亚里士多德的批判。亚里士多德解释

---

❶❷ 亚里士多德：《诗学》，1451a。参看罗译本第二八、二七页。

说，布局的“解”，不应“像《美狄亚》一剧那样，借用‘机械上的神’的力量，‘机械上的神’只应请来说明剧外的事，例如以前发生的、凡人不能知道的事，或未来的、须由神来预言或宣告的事……”。❶

悲剧布局的统一性或有机完整性，在亚里士多德看来，是同悲剧布局的量的特点——规模不大、便于通览——有密切关系的。亚里士多德认为，悲剧和史诗的最重要的区别之一就在于：“史诗的规模大，它的各部分都能有适当的广度，”而戏剧的布局和各个场面，如果拉扯得规模过大，“就会造成事与愿违的后果”。❷ 亚里士多德认为，凡是违反悲剧布局的规模要求的作品，全都在赛会上遭到了失败，这就足以证明上述的论点了。譬如，“有的诗人把伊利翁陷落的整个故事写成一部悲剧，而不像欧里庇得斯那样只写其中的一部分，有的诗人以尼赫卡柏的整个故事作为题材，而不像埃斯库罗斯那样只取其中的一部分，他们不是一败涂地，就是在赛会上让别人领先；阿伽同遭到失败，纯粹是由于这个缘故”。

亚里士多德从悲剧布局规模不大这个特点出发，又引申出另一个要求：悲剧里的各个场面，规模也应该小，他说：“戏剧场面短”。一个弄清了悲剧本质的剧作者，在亚里士多德看来，就不会触犯戏剧艺术的这个规定，不会“以史诗的构造写悲剧”。譬如，这样的剧作者就不会试图以《伊利亚特》的整个内容写一部悲剧。他会把自己的注意力局限在那种规模〔不〕大❸、便于通览、而又能以恐惧和怜悯之情打动观众、使观众的这类情绪受到净化的布局上。但要做到这一点，又必须悲剧布局里的主人公既不过于善良公正，也不过于为非作歹。如果主人公过于善良公正，那么他由顺境转入逆境，就会使人感到厌恶，亵渎观众的道义感，而不会唤起恐惧和怜悯之情。反之，如果主人公是个十足的恶棍，那么他由顺境转入逆境，就只会使人感

❶ 亚里士多德：《诗学》，1454B。见罗译本第四九——五〇页。
❷ 同上，1456a。见罗译本第六三页。
❸ 原文脱漏“不”字。——译者注。

到公理得伸，抚掌称快，“因为，”亚里士多德解释说，“怜悯是无辜的人遭逢不幸而唤起的，恐惧是同我们相近的人遭逢不幸而唤起的”。[1] 真正的悲剧布局，在亚里士多德看来，要写“介乎二者之间”的人。

这种人“既不〔特别〕善良，也不〔特别〕公正，而他之所以遭逢不幸，也不是由于他为非作恶，而是由于他看事不明，犯了错误，同时他以前又是名高望重，身家舒泰的”。[2]譬如，俄狄浦斯，堤厄斯忒斯，以及同他们类似的高贵人士，在亚里士多德看来，就属于这一类。

亚里士多德认为，悲剧布局的这些要求，绝不是所有的神话传说都能满足的。因此，晚近的悲剧诗人，对各种神话传说是否适宜作悲剧题材的问题有了比较慎重的考虑，就把以前诗人毫无选择地采用过的许多神话传说丢在一边，只择取有限的神话故事作为悲剧布局的题材了。这样的布局总是围绕某些名门望族的历史的，如阿尔克迈翁、俄狄浦斯、墨勒阿格洛斯、堤厄斯忒斯、忒勒福斯、以及某些同他们类似的人士。

史诗的要求和规则，在亚里士多德看来，则大不相同。虽然悲剧和史诗有许多相同的因素，但这二者的分别却首先在于：史诗的“模仿”或“模拟”（原文为 воспроизведение——译者）不是通过行动，而是通过叙述。从戏剧和史诗的这个基本区别之中，亚里士多德又引申出一系列派生的差异。其中最重要的一点是：这二者在规模和故事数量的限度上是不同的，其次才是诗步或格律的差异。亚里士多德解释说：“史诗在结构长短与格律方面不同于悲剧。”[3]

诚然，即便以史诗而论，这种“结构的长短”也不宜过分，因为史诗也要服从共同的美学准绳，它要求一切艺术作品，无分绘画、雕塑、戏剧或诗歌都具有一定限度的规模或长短，使人能够一览而尽。亚里士多德说：“至于长短限度，前面已有充分说明：长

[1][2] 亚里士多德：《诗学》，1453a。参看罗译本第三八页。
[3] 同上，1459в。参看罗译本第八五——八六页。

度须使人从头到尾一览而尽。”❶ 因此亚里士多德并不认为他所熟悉的全部史诗作品都能符合史诗创作的量的标准。他认为，确实完美的史诗，规模应比古代的著名史诗小，他甚至主张史诗的长短应相当于一次演完的、通常由三部悲剧和一部所谓羊人剧组成的四部曲的规模。

但尽管亚里士多德在史诗作品的规模方面作了这种种的限定，他还是认为史诗同悲剧的根本区别就在于史诗规模大，结构庞杂。在戏剧作品中，只要扩大布局的规模，就会使剧本遭到破坏，因为这会“造成事与愿违的后果”❷，史诗则不然，因为“史诗的规模大，它的各部分都能有适当的广度”。亚里士多德解释说，在规模的伸缩性上，“史诗具有某种重要的特点”。

悲剧“不可能表现许多同时发生的事，只能表现演员在舞台上演出的那一部分事情”，而史诗“则因为采用叙述体，可以描写许多同时发生的事，只要它们同正题有关，因此诗的规模就随之扩大了”。❸

史诗在量或规模上的这个特点，在亚里士多德看来，就决定了史诗优于悲剧的一个重要方面。这个使史诗“气象万千”的优越性在于，史诗“可以用种种不同的场面点缀其间，使听众的心情不断变化”。反之，单调容易使人厌倦，“悲剧的失败往往由于这一点”。

从悲剧和史诗在布局规模上的这种不同之中，亚里士多德又引申出悲剧和史诗在穿插处理上的两种不同的规则：“戏剧中的穿插都很短，史诗则因这种穿插而加长。”譬如，单就情节本身而论，“《奥德赛》的情节并不长。有一个人漂流多年，海神波赛冬老跟他为难，直使他孤零零的失掉了一切伴侣；他家里的情形很不好，有许多想娶他妻子的人耗尽他的家财，并且想谋害他的儿子；他遭遇风暴，脱险还乡，向某些人表明了自己的身份，然后和仇人战斗，把他们杀死，

❶ 亚里士多德：《诗学》，1459B。参看罗译本第八五——八六页。
❷ 同上，1456a。参看罗译本第六三页。
❸ 同上，1459B。参看罗译本第八六页。

自己一点也没有受伤。这就是〔这篇史诗的〕情节了，至于别的，”亚里士多德下结论说，“那都是穿插”。❶

虽然，史诗的布局由于穿插而占有长度上的优势，但这并不等于说，在审美评价方面，亚里士多德也认为史诗应位于悲剧之上。在《诗学》第二十六章里，亚里士多德对这两种艺术进行了评比，而评比的结果是悲剧占了上风的。在评比当中，亚里士多德还对当时流行的一种论点进行了驳斥。这个论点是当时某些批评悲剧的人提出的，他们把悲剧同悲剧的演出混为一谈，于是就硬说什么史诗无需乎表演，“是为上等听众而作”，悲剧既要通过演员们的过火的身段动作表演出来，因此就只适合于“愚民百姓”了。

亚里士多德驳斥了这样的见解，他说：“首先，这种批评不是针对诗艺，而是针对表演的，因为朗诵史诗的人也可能动作过多。”❷况且，亚里士多德接着解释说，并不是所有的动作都该取缔，——否则连舞蹈也该取缔，——应该取缔的只是“坏演员的动作”而已。其次，这位斯塔革拉人又断定说，表演，以至表演中的各种动作，根本不是悲剧中的必然成分。固然，按照亚里士多德的见解，悲剧的本质是通过行动来模仿，但这并不意味着，这种模仿不能单用文学的方式来进行：“悲剧跟史诗一样，不靠动作也能完成它的使命，因为通过阅读就能见出它的本色来。”❸

如果撇开这些概念不清而又无关本质的非议来看，那么，在亚里士多德看来，悲剧作为艺术来说无疑地应位于史诗之上。悲剧既具备史诗的所有各种成分，同时又兼有音乐和布景，因此悲剧给人的快感，便“显得格外泼辣有力”。何况，“无论阅读或看表演，悲剧都能给我们生动的印象”。第三，悲剧“能在较短的篇幅里达到模仿的目的”，这也是它之优于史诗之处，“因为紧凑凝练，较之时间拖长，更能给人快感”。最后，亚里士多德还认为，悲剧的描绘较史诗更有统一性。亚里士多德提出的证据是：“任何一篇史诗都能写成几部悲

❶ 亚里士多德：《诗学》，1455B。参看罗译本第五九页。

❷ 同上，1462a。参看罗译本第一〇四页。

❸ 同上，1462a、1462B。参看罗译本第一〇四、一〇六页。

剧，所以如果只写一个故事，那么诗句短了，〔史诗〕就嫌过短，诗句长了，又不免有拖沓之弊……”❶。

根据上述原因，亚里士多德作出结论说，显而易见，悲剧“高于史诗，因为它能更好地达到它的目的”。也正是因为这个缘故，所以凡是能辨别悲剧好坏的人，“也能辨别史诗的好坏，因为史诗的各种成分，悲剧里全有，而悲剧的各种成分，史诗却并不完全具备”。❷

亚里士多德关于悲剧和史诗的学说，在美学思想的发展史中，获得了全世界的历史意义。亚里士多德所创立的悲剧和史诗的理论，首先是历史性研究的辉煌成果。亚里士多德在研究悲剧和史诗时，总是尽可能地从悲剧和史诗的历史起源及发展的角度来进行。他从历史的角度不但研究了一般造型艺术的起源，而且也研究了各种诗艺的起源。亚里士多德的著作，使我们看到了悲剧和喜剧的来源和发展道路，看到了情节的演变、演员在古代戏剧中的作用的演变、悲剧格律的产生、舞台表现方式的发展以及古典戏剧如何从最早的诗人的创作，经过全盛时代的作者，逐渐发展成纪元前四世纪亚里士多德时代的戏剧。对于悲剧和史诗的美学准则，亚里士多德也是尽可能从历史的角度加以论证，使它们同这两种艺术发展中的具体事实联系起来，同创立了史诗和戏剧的各种成分及风格特点的诗人和剧作家们的艺术实践联系起来的。历史性的引证（如指明史诗中的英雄格是根据经验制定的❸）在《诗学》中可谓比比皆是。

同样重要的是：亚里士多德是从分析悲剧和史诗各自的特点中得出这两种艺术的美学准则的。同时他的悲剧理论和史诗理论，还以“艺术即模仿”这个实质上是现实主义的学说作为共同的基础。他断定艺术是对现实的模仿，确定艺术是以认识为基础的活动，他批判了自然主义的真实观，深刻而大胆地分析了现实主义艺术家脱离自然的限度问题，并且对艺术描绘及其对人的影响之间的关系提出了他自己

---

❶ 亚里士多德：《诗学》，1462a、1462b。参看罗译本第一〇四、一〇六页。

❷ 同上，1449b。参看罗译本第一八页。

❸ 据亚里士多德说，史诗之所以习用英雄格，乃是“根据经验得来，因为事实上如果有谁用别的格律或几种格律写叙事诗，那就必然会感到不合适”（《诗学》，1459b）。〔可参看罗译本第八七页。——译者注。〕

的意见；亚里士多德为他关于各种艺术的学说所提出的这些根本见解，全都成了近代美学的一笔千古不磨的宝贵的财产。

在这些思想的基础上，就形成了他那蕴含着无限发展前途的、关于史诗和戏剧的区别的出色的学说。亚里士多德以天才的透辟的眼光看出了悲剧的本质在于通过行动而不是通过叙述来进行模仿，这就使他比任何一个古代美学家都更为充分、更为深刻、更为确切地论证并规定了戏剧的美学准则和评价标准。亚里士多德对戏剧问题的分析之精辟，是近世古典学者们的戏剧理论也往往要相形见绌的。

亚里士多德的理论是同卓越的希腊艺术的实践密切结合的，他所提出的美术、史诗和戏剧的美学准则，同希腊的绘画、雕塑、戏剧、史诗的具体事实和创作倾向有深刻的内在联系，这就使得亚里士多德的美学有了极为强大的生命力和深远的影响。他的美学反映了天才的希腊人民的无比丰富的艺术经验。

不言而喻，在亚里士多德的这部伟大的著作中，绝不是一切都尽善尽美的。他所制定的现实主义诗艺的准则，带有他生活于其中的古代文化界固有的局限性。他关于史诗和戏剧特性的许多见解，过分依附于希腊史诗和悲剧的特点，因此不能毫无保留地移用于其他时代和民族的戏剧和史诗，而不作相应的改变。

但即使在亚里士多德的最有成果的美学思想中，也还是可以找到不少漏洞、缺点和矛盾的。即使在他的行动是戏剧模仿的主要方式的学说中；亚里士多德也不是永远保持在研究每种艺术的特殊属性的范围里面。有时不禁会觉得，他所确定的史诗的特征，不过是表现方式更为广博的悲剧艺术的特征的一部分，不过是这同一种戏剧模仿的一个特殊情况，其中只是缺少音乐和布景两种成分而已。有时亚里士多德的定义和准则，并不能概括各该种艺术的具体事例，暴露出作者有一种独特的“选择式的态度”。

苏联的读者，既不忽视亚里士多德著作中的错误、暧昧、疏漏与矛盾之处，又将像莱辛当年所提倡的那样来对待亚里士多德的作品，这就是说，既正视这位伟大思想家的谬误之处，同时又时时记住，一个具有如此智慧的人，他的矛盾绝不可能是普通的、简单的颠三倒四，信口开河，而必然是言之有据的，这些根据诚然错误，但也无损

于它们的伟大。[1]

（张守慎译自《古代及中世纪美学思想史论文集》，苏联科学院出版社，一九六一年。）

[1] “像亚里士多德这样的作者，”莱辛写道，“是很难有如此明显的矛盾让人捉住的。即使我在什么地方发现这样的思想家有类似的错误，我也必然要首先怀疑我自己的智慧，而不是他的智慧。只有当我加倍用心，反复十遍地阅读这同一个地方，从他整个体系的全部脉络之中看出他何以会陷入这样的矛盾，我才敢于相信他是自相矛盾了……所以我……总是跟踪他的思路，斟酌他的每一个措辞，并经常提醒自己说：亚里士多德可能出错，甚至时常出错，但这里作这样的主张，下一页又作完全相反的主张，——这样的事情，亚里士多德是不会有的。事情的结果，正如我之所料。”（莱辛：《汉堡剧评》，第一四七页。）

古代美学的一部杰作

——郎加纳斯的论文《论崇高》

〔苏联〕И. 纳霍夫

“书有自己的命运”。当你拿起《论崇高》这本薄薄的书时，就不由得不想起这个古老的格言，这是这样一本著作，它没有被同时代人所提到，后来受到很高的评价，但接着又很不应该地被后代人忘掉了。这本书的命运确实是很奇特的，到了近代，若干学者读到了这部书就说它“像黄金一样宝贵”（依·卡萨朋）。它被译成了欧洲所有的文字，对于美学思想起了显著的影响，特别在十七和十八世纪。人们把它同古代美学的瓌宝——亚里士多德的《诗学》相提并论，是有道理的。

这本书看起来是应该使同时代人激动的，但在古代，人们却谜似地对它保持沉默，没有一个地方提到它，甚至引用其中一句话的也没有。过了一千多年才出现了第一个反应，西西里的一个学者约恩（十三至十四世纪）在给二世纪著名的修辞学家赫尔莫根的著作《论思想》作注解时引了一段相似的话。显然，这个对于确定时期还有点儿用处的证据几乎什么也没有说明。也许，它所采取的文学形式——类如议义那样的东西，使当时人们感到了困惑，何况它的目的并不是要出版的。他们所以对这本书保持沉默，最可能是出于政治上的考虑，因为这书在最后对君主政体进行了猛烈的攻击。

虽然《论崇高》像任何真正伟大的著作一样，充满了思想斗争的回声以及对于当时来说极为宝贵的现实的暗示，它的真正的生命是

在一五五四年人文主义者弗朗契斯科·罗波尔台里（一五一六——一五六七年）第一次在巴塞尔把它印成书之后才开始的。[1] 出版者在序言中说，这是“一本被埋没而又获得了重生的书”。过了一年，一五五五年，马努契在威尼斯又把它加以翻印。从此，它才算真正能够被人们阅读研究。这之前，它的许多抄本躺在法国和意大利的图书馆的书架上，被人们忘得干干净净。但是传下来的抄本中，没有一本能对成书年代以及神秘的作者的生平提供一些材料。在这方面，只有巴黎的那个唯一的抄本具有真正的价值，这是十世纪时的抄本，可以算作祖本，其余那些年代比较晚的（十五至十六世纪）都是从它抄下来的。这个祖本有六处缺页，一共少了二十页之多（约占原书五分之二）。

但从这个抄本本身，谜就开始了。开头文章之前写着达乌尼锡斯·郎加纳斯。文章的末尾写的却是达乌尼锡斯或郎加纳斯。

大概，这个细心的拜占庭抄书人一眼看出，可能是这本书的作者的三世纪时著名的修辞学家郎加纳斯，他的名字不叫达乌尼锡斯，而叫卡锡斯。因此肯定就变成了怀疑：达乌尼钖斯呢，还是郎加纳斯？何况这两个名字都能引起一定的联想。奥古斯都时代有一个鼎鼎大名的语文学家哈里卡尔纳苏斯人达乌尼锡斯，而在第三世纪时，卡锡斯·达乌尼钖斯（二一三——二七三年）的声名也不下于他，这是位批评家、语文学家、哲学家，做过帕尔密拉国皇后吉诺比雅的顾问，在帕尔密拉叛乱为罗马人镇压时被杀害。尤纳比乌斯称之为“活辞典”和“活的大学”的，就是他。但是拜占庭抄书人所留下的这个棘手的“或”字，并没有引起人们的重视，直到十九世纪初，这本书都是无条件地被归入卡锡斯·郎加纳斯的名下（如布瓦洛、吉朋以及其他许多人就是这样）。

到一八〇八年，意大利的语文学家阿马蒂在梵蒂冈的第二八五号抄本中也发现了和巴黎抄本中同样的情况：达乌尼锡斯或郎加纳斯。

---

[1] 英国学者罗伯茨（W. Rhys Roberts）在一九二八年的《哲学季刊》（十一卷第三期）上认为，《论崇高》最初是在一五四五年发表在康拉德·赫斯纳的《万有丛书》上，这样还要提前十年。

他在给德国学者维依斯克的信（一八〇九年）中提出了这个发现，同时表明自己的看法，确信作者是哈里卡尔纳苏斯人郎加纳斯。从这时候起一直到我们目前的时代，《论崇高》的作者是谁的问题始终成为热烈的、但并没有得到什么结果的争论的对象。被作为此书作者提出来的，不仅仅有哈里卡尔纳苏斯人达乌尼锡斯和卡锡斯·郎加纳斯，还有普鲁塔克、一世纪的修辞学家埃里乌斯·西昂、二世纪末的赫尔马高拉斯等等。但是这些假设没有一个得到多少有点儿严肃的支持。弗·玛克斯在一八九八年企图重新把作者定为卡锡斯·郎加纳斯，但是遭到了卡依巴尔的坚决反对，现在这个说法谁也不提了。

为这篇轰动的论文确定作者，当然是极有诱惑力的事，不久前（一九五七年），英国学者M. 鲍依特又尝试着（据我们看来，这个尝试是没有说服力的）提出一个新的人物来——就是名不见经传的达乌尼锡斯·郎加纳斯。鲍依特主张他就是《论崇高》和《哲学讲话》的作者，而这两本书一般都认为出自卡锡斯·郎加纳斯的手笔。因此，《论崇高》的作者究竟是谁，到现在还是个悬而未决的问题。

至于成书年代的问题，倒是比较容易解决。近代的研究家几乎一致认为，这本书写于一世纪。大多数人（卡依巴尔、维拉莫维茨-梅伦道尔夫、罗伯茨、鲍依特等等）把它定在一世纪的四十年代，这是“银世纪”那些最大的作家（塔西佗、塞纳卡、彼特罗尼乌斯、昆蒂利安、普里尼等等）活动的时期。

他们提出些什么对这个观点有利的理由来呢？首先是书的整个体系、它的思想内容以及它所提出的那些问题的性质，这些问题对于一世纪中叶的文学艺术生活都具有迫切的意义。这样深刻的、内容丰富的著作绝不可能出现在三世纪文化全面衰落的时期。还有书中所提到的历史事实、所作出的暗示，以及人名、语言和风格方面的特点，都说明这本书写于一世纪。

书的内容之一，是批驳一世纪的著名修辞学家凯雪立斯的意见。从激烈的论战口吻来看，凯雪立斯和这位郎加纳斯几乎是同时代人。而根据书中第三章第五节动词所用的过去时，可以了解作者属于迦达拉人西乌图勒斯（一世纪）所创立的修辞学派，他是这位西乌图勒斯的高足。此外，论文中所提到的那些作者没有一个是在一世纪初之

后的（其中最晚的是安姆费格拉底斯、西塞罗、凯雪立斯、迦达拉人西乌图勒斯）。

但是在确定这个时期上最能令人信服的证据大概要算书中所提到的由于民主自由的丧失和道德的败坏而引起雄辩术衰落这一点（四十四章）。大家都知道，这些问题是深深地激动了一世纪的那些著名的作家：塔西陀、老塞纳卡、昆蒂利安、彼得罗尼乌斯、普里尼等等的，但是到了奥里力安（三世纪）的时代，谁也不感到这些问题是当务之急，因为那时候除了君主政体，任何政体甚至想也不敢想的。

只有从罗马帝国在一世纪时的历史条件出发才能对这本书的真正意义、它的美学思想内容和它的政治倾向有所了解。

这个时期的特点是强大的君主政权确立了，共和制的最后一些点缀品逐渐被抛弃。已经出现而在当时的历史条件下不可能解决的奴隶制危机，被大奴隶主的军事官僚专政暂时制止。优里乌斯－克劳狄乌斯朝的皇帝们用恐怖手段巩固了自己的独裁，这种恐怖不仅仅用来对付奴隶，而且也扩大到了心怀不满的自由人、甚至贵族身上。随着各行省在政治和经济上作用的加强，它们对罗马帝国文化的贡献也更大了。在一定程度上统一的官方的希腊罗马文化逐渐建立起来，尽管参加这个帝国的各民族没有一个丧失了自己所独具的特点。罗马成了帝国的世界中心，但在它的文化生活中外国人所占的地位却越来越重要，特别是希腊人，如教师、哲学家、作家、医生，其中有不少是骗子和清客。希腊人中的优秀分子努力效法自己的祖先，争取成为当时真正的精神领袖，使雄辩术和文学摆脱危机，提高被奴役的祖国的威信。《论崇高》这篇论文的作者也就是这样的一个人。

在一世纪初（提贝里乌斯和卡里古拉在位时期），文学被无思想性、浮夸和形式主义所腐蚀，经历了严重的衰落。诗人们向皇帝献媚，不是写些肉麻的歌功颂德的赞美诗，就是把占星术的一些玩艺儿用诗体表现出来（马尼里乌斯、盖尔马尼库斯、卡尔普尼乌斯、西库罗斯等等）。曾经以广大听众为对象的雄辩艺术也退化成了毫无内容的学馆里的吟诵。历史家也只知歌颂统治者，根本不关心历史真实，不然就只是津津乐道过去历史上的一些有趣的琐事（如维列伊乌斯·派特库罗斯、伐列里乌斯·马克西摩斯、费纳斯特拉等等）。

大概从一世纪中叶（四十至六十年代）开始的艺术生活在某种程度上的活跃，主要是同所谓元老反对派的活动分不开的，这些元老利用保卫旧的共和国的自由这个在民主阶层中受到一定程度拥护的口号，企图夺回以前的政治影响。他们在本质上离开人民很远，也不想损害专制政体的基础。贵族的反对派贡献了卓越的作家——塞纳卡、彼得罗尼乌斯、别尔西、琉坎。他们的作品中响着同皇帝残暴的统治作斗争的调子，提出了在道德上把社会清洗一番的号召。在优里乌斯－克劳狄乌斯的时代，浮夸矫饰、辞句雕琢、形式精致是文学的通病。最普通的事物也往往用不寻常的复杂手法来加以表现。在“亚细亚主义”的基础上产生了一种搔首弄姿、喜欢用短句子和格言式的警句来打动人的所谓“新风格”。“现代主义”在一世纪文学中的过火表现受到了它的最坚决的敌人昆蒂利安、还有《论崇高》的作者的批判。

元老反对派和共和国反对派的大部分活动家都或多或少地接受了当时极为流行的斯多葛哲学的观点；因为亲身尝到了恐怖统治的味道，他们需要安慰，需要找些借口来为自己逃避公开的政治斗争而采取消极的态度作辩护。作家和哲学家们尽管满口“左”的辞令，始终只是一些动口而不动手的“君子”。斯多葛哲学成了那些丧失了地位而陷入穷途末路的贵族们的意识形态，它抹煞社会矛盾，鼓吹对生和死采取无所谓的态度。

皇帝的统治并不单是依靠武力，它还竭力对人民灌输新的秩序是不可动摇的想法。一世纪初在美术和建筑方面足以代表整个皇帝统治时代的特色的那些形式已经形成了。皇帝们为了使自己的名字永垂不朽而相互竞争，想尽方法来突出自己，——从此产生了对富丽堂皇的外表、雄伟的气魄、巨大的规模的追求。在艺术中这一切都在建筑凯旋门、圆柱、马象、神殿、半圆形剧场、大澡堂等中表现出来。尼禄的“金宫”、三十六公尺的尼禄像、卡里古拉的那些建筑，都是皇帝们挥金如土、崇尚虚荣的显例。必须指出，这些古迹中有许多是有很高的艺术价值的，正如那时候欣欣向荣的人像雕刻一样。但是在杰作之外，还有一些作品却堆砌了许多装饰性的东西，把颜色涂得又浓又驳杂，表明趣味降低，艺术在一定程度上堕落了。

在《论崇高》中几乎每一句话都把罗马帝国在政治、文化、艺术生活方面的这些现象反映了出来。虽然除了这篇论文的文字之外别无其他材料可资印证，但是从这里还是可以相当清楚地得出有关作者本人的概念来的。这是个住在罗马、在罗马教雄辩术的希腊人。这本著作是他为自己所教的那个罗马贵族青年特伦天写的。失名的作者——我们姑且就叫他作郎加纳斯吧——是一个博学多才而有真知灼见的人物。他的希腊古典文学方面的修养特别深，他在论文中旁征博引，显然往往是凭记忆写下来的。他提到的作家有五十多位（荷马、柏拉图、德谟西尼士、希罗多德、欧里庇得斯、塞诺芬、哈比立地士等等）。有时他对悲剧家、抒情诗人、哲学家、演说家、历史家们作了简短的但是非常中肯的评语，还不时对他们的创作加以新颖的说明。

特殊的利益使郎加纳斯特别注意德谟西尼士、里西亚斯、伊索格拉底斯、哈比立地士这些大演说家，是可以理解的，因为这本书首先就是供给学习演说艺术的人用的。作者对于罗马文学（西塞罗）和犹太文学（圣经）也非常熟悉；他破天荒第一次把不同文学的作品作了分析比较。郎加纳斯是深谙雄辩术的微妙之处的，不过他在评判文学的时候也不是像学究和形式主义者那样，而是能够把文学的美的本质曲尽其妙地感觉出来的。在他的见解和分析中有不少地方很像近代的那些批评手法。

除了《论崇高》这篇论文，郎加纳斯还写了不少东西，不过都失传了，他自己提到的就有：一本研究塞诺芬的著作（八章一节）、两本谈词的安排的书（三十九章一节）、还有两本他提到而没有书名的著作（九章二节和二十三章二节）和一篇可能叫《论情感》的论文（四十四章十二节）。

从《论崇高》的头几段里可以看出，促使作者写这本书的外部动力是凯雪立斯的同名著作有着不少缺点。凯雪立斯出身北西西里的卡拉卡塔，是彼尔迦摩人阿波洛陀罗斯的学生，他在奥古斯都时代住在罗马，也是一个很有名的修辞学家。他是哈里卡尔纳苏斯人达乌尼锡斯的朋友，是古希腊的狂热崇拜者，也是里西亚斯的信徒。郎加纳斯批评了凯雪立斯对崇高的性质的看法，认为他的理论是片面的，不

适宜于实践。对于科学，他首先要求它要指出一条实际应用的道路来（一章二节），由此可知他是主张理论和实践结合，主张科学要起作用、对社会活动家有益的。这样的方针就规定了这本书的根本的积极的目的是表明自己对崇高的理解，探讨如何能够达到它。在那个没有一定评价标准的时代，人们由此得到了衡量真正的崇高和美的相对稳定的标准。他们应当懂得，只有高度的思想性才是雄辩术和整个文学复兴的保证。同凯雪立斯的争论，对他的观点的批驳，在论文中占从属的地位。可能，郎加纳斯从凯雪立斯那儿借用了他一系列关于崇高的论点和思想，不过这一点并没有确切的根据，因为凯雪立斯的著作没保存下来。不管怎样，郎加纳斯实质上是第一个在美学中使用崇高这个概念；他的许多术语和见解成了我们这个时代的美学论文和文艺批评文章的财产。不过，绝不应该忘掉，郎加纳斯对美的范畴的了解主要是在古希腊文学的经验的基础上形成的，而历史对这些范畴经常提出修正，把自己的不断改变的内容补充进去。

“崇高就是人灵魂伟大的反映。”
——《论崇高》（九章二节）

“崇高”，就是说“上等”，对于希腊人和罗马人来说，并不是什么新名词，从据说是由西奥法拉斯德斯所提出的三等风格的理论，他们就知道这个词了。西塞罗在《演说家》（第六章）和昆蒂利安在《论演说家的培养》（第十二册）中对这个理论进行了详细的研讨，很久以来它就成了修辞学家们的财产。至于具体的例子，人们认为修昔的底斯的著作属于上等，里西亚斯属于下等，希罗多德和塞诺芬属于中等。这只是联系风格特点来看的修辞学上的术语。“崇高”，“上等”在郎加纳斯那儿可不是修辞学上的术语，而是一种新的范畴，是几乎没有被希腊哲学接触过的美学和诗学的概念。书中说到这个概念时所用的字眼也不很稳定：“崇高”、“上等”、“奇特”、“伟大”、“壮丽”，这也说明了这个概念是在形成的过程中。

若干学者忽视了这篇论文的哲学内容，把它的意义缩小到只是“作文必读”、“崇高风格入门”之类传授一些技术知识的东西。这不

过表明了他们排斥任何方式的实践，他们的见解是极端片面的，而这就使他们看不到论文的思想上的丰富性是由大量的实际材料所产生，尽管作者一心想给予演说家以切实的帮助，把语言的力量给他展示出来，但是他在分析“崇高”的源泉、探讨崇高在审美和心理上的作用、把真正崇高的东西和虚伪的辞令区别开来时并不因此而受到什么妨碍。

郎加纳斯是属于那种很少的、把广泛的理论概括同具体的艺术分析结合起来的批评家兼思想家之列的。他对风格问题感到兴趣，但并不是在技术方面，而是在美学方面，就是可以称为风格的美学的那方面。布瓦洛在给这本书的自己的译文所写的序中就强调指出，问题不在于演说家通常称作上等风格的那东西，因为上等的文体也可以用来表现“下等”的东西’问题在于能够感染人、使人兴高采烈的崇高的奇妙的内容。郎加纳斯对于“崇高”的形式的一面特别感到兴趣，但是他完全了解形式是依存于内容的。对于他，崇高是一部作品的最高的价值，只有它可能使当时在瓦解中的文学从绝境中走出来。论文的整个内容就是根据两位一体的任务——理论的和实践的任务而结构的，它基本上分这几个部分：（一）揭明主旨的引言和对特伦天所说的一些话（一章）。（二）崇高是否能学（二章）？（三）在崇高的风格中为了避免错误有必要知道一些规则。书中列举了当时最习见的风格上的一些毛病，从而强调了这个必要（三至五章）。（四）什么是真正的崇高（六至七章）？（五）崇高的五个来源（八至四十三章）。在叙述这些来源的中间插进了《伊利亚特》和《奥德赛》的比较（九章十一至十五节）以及许多不同的诗人在风格上的优点的比较（三十三至三十六章）。此外书中还把西塞罗和德谟西尼士（十二章）、德谟西尼士和哈比立地士（三十四章）、柏拉图和里西亚斯（三十五章）作了比较。在论文的这个基本部分中还对于那些为了达到崇高所必需的修辞方式和其他形式方面的手法作了叙述（十六至二十九章）。论文最后探讨了雄辩术所以衰落的原因（四十四章）。

开始的时候我们先对作为美学范畴的崇高作一些分析，但我们和

作者一样要强调指出这个任务的困难性（六章一节）。第一章中所下的定义，有点儿同义反复，它只强调了崇高的文字基础，而并没有越出一般所接受的三等风格的理论——“所谓崇高，总是体现于一种措辞的高妙之中”（一章四节）。[1] 后面进一步阐释崇高这个概念，从哲学和心理方面描写它的作用，把它同演说相比较，因而显得新颖和深刻得多。

崇高具有不可抗拒的权威和巨大的情感力量，使听众服从演说者的意志。令人信服——这是演说的本分；而崇高是独占的，它令人欢欣鼓舞，简直可以到发狂的地步（一章四节，参阅十二章五节）。它同样也使人感到愉快和满意，因为照人的心理在感受到崇高事物时所表现出的自然特点来看，灵魂受到这种情绪的感染，就心花怒放，仿佛这崇高的东西是它所产生的一样（七章二节）。能对崇高起促进作用的语言的谐和，自然地不仅仅会使我们满意，而且也使我们信服，唤起一系列同我们情投意合的思想（三十九章三节）。这样，郎加纳斯努力合理地，根据他的观点，说明崇高在心理上和审美上起影响的过程。向往崇高的事物是人的天性。大自然在我们诞生的时候就赋予我们的灵魂以对伟大的东西表示不可遏止的热爱的能力（三十五章二节）。作者首先提出了自然界中崇高的东西。“由于这种天生的能力，我们不会赞美小河，尽管它们透明、有用，而是赞美尼罗河、多瑙河、莱因河，甚至更多地去赞美海洋。我们对于自己所生的火不会感到奇怪，虽然它放出了纯净的光，能使我们惊异的是天上的明星，尽管它们时常被黑暗吞没。最使我们赞叹的莫过于埃得纳火山了，在它爆发的时候从山底里喷出石头和整座削壁的岩石，有时甚至还喷射出地底下所产生的火来，形成火的河”（三十五章四节）。

在所有这些崇高事物的例子中作者看到了一些共同的东西——在数量方面超出了常度的庞大，人的有用的实践所没法加以利用的突然。使人惊奇的正是这种东西。这些自然现象中还有着另一个特点——威严、可怕，如从其他地方可以看出，郎加纳斯认为这也是崇

---

[1] 这儿和下文引文所据版本是：Libellus de Sublimitate Dionysio Longino fere adscriptus. Recognovit A. O. Pricard, Oxonii, 1920.

高事物的属性。在演说家中他对德谟西尼士推崇备至，因为后者仿佛像打雷似的令人震耳欲聋，像闪电似的使人目眩神迷。而对哈比立地士，就“谁也不怕”他了（三十四章四节)。

郎加纳斯还拿荷马通过强烈的夸张所达成的神的伟大和赫希俄德对神的描写加以比较，指出这位别奥地亚的诗人把悲哀女神描写得“不是使人可怕，而是使人厌恶”(九章五节)。

从这一切可以看出，郎加纳斯认为，真正的崇高和奇特在文学中是同威严、伟大的现象相一致的；但是在文学中还有容易理解的（三十五章五节）“有用和必须”（三十六章一节)。郎加纳斯不仅把美同崇高区别开来，而且，从下面可以看到，还把它们放在一起而相提并论：“当我们观察整个生命的领域，而见到它处处富于精妙的、堂皇的、美丽的事物时，我们立即知道人生的真正目标究竟是什么”(三十五章三节)。这些范畴彼此并不矛盾，但是对于郎加纳斯来说，更重要的是美是从属于崇高，美是为崇高所包括的。

在论文中，对于在人的言论、行动和思想中表现出来，同样在文学艺术作品中有所反映的精神的崇高，要探讨得比自然界中的崇高更为详尽。作者努力渗透崇高的核心，深入到它的本质，指出问题不在于响亮的字句和风格的华美。要知道萨福歌颂爱情的诗歌是崇高的，尽管其中没有一个字眼属于上等风格（十章二至三节)。崇高也许根本就不用说什么话。甚至没有说出来的“简单朴素的思想”，只要是崇高的，也能使人喜欢。《奥德赛》十一章中写俄底修斯在鬼魂所居住的幽土向埃阿斯表示和解，后者却默默地走了开去，就是一个例子(九章二节)。郎加纳斯说，“崇高就是人灵魂伟大的反映”（九章二节)。

崇高的言辞反映了高贵和勇敢的想法、深刻的思想，反映了概念的崇高性（八章一节)。这是崇高的第一个、也是决定性的条件，决定它吸引人们，迫使人们思考，留下不可磨灭的印象（七章三节)。郎加纳斯懂得，艺术作品的内容是由客观的现实生活构成的，但它并不是直接搬到作品里去，而是经过艺术家的意识加工改造的。不过这里只是模糊的推测而已。他在解说崇高这个范畴时是站在唯心主义的立场上，而且带着浓厚的主观主义以及神秘主义（这在很大程度上

是由当时教会的强暴势力所决定的）的成分。

宣称崇高是伟大的灵魂（首先是作者—演说者的灵魂）的反映、回响、影子，郎加纳斯不仅仅注意到了他的道德高尚的性格，而且还认为崇高是由一个人的精神上的本性所决定，归根到底是由他的感觉所决定的。这样就片面地夸大了主观的一面。同时在断定崇高的普遍性（见下文）、断定作品的崇高决定于描写对象的崇高中（九章十至十一节），间接地承认了它的客观性。要是这个矛盾形成的话，那么是可能得出正确的结论来的，但是郎加纳斯还不可能达到了解主观和客观在艺术的崇高而美的对象中辩证地统一的高度。他并没有把崇高的存在是客观的这个概念同感觉到崇高是主观的这个概念划分开来。他的思维的神秘性也在对崇高的作用——使人心醉神迷（一章四节），使他永垂不朽，有可能达到像神那样伟大（三十六章一节），等等——的描述中表现出来。对诗人的看法也是这样，诗人的创作想象是非理性的，是引起幻象的那种狂热、兴奋、强烈的欲望的结果（十五章）。真正伟大的诗人们的灵感是不受约束的，它也不会去理会条例、规则，尽管这些条例、规则对于资质平庸的人具有多么重大的意义（三十三章五节）。只有天赋的诗人才能爆发出激情来。德谟西尼士在悲壮的演说《论花冠》中凭马拉松战士们发誓，一定也是由于神灵突然附体才发生的（十六章二节）。伟大的诗人和作家等于神，他们高于芸芸众生（三十五章二节，三十六章一节）。真正的感情仿佛是在失去了理智或者灵感来临的时候吐出字句来的（八章四节）……任何一个形象，“只有在事情和感情接近疯狂的地步”时，才会显得可信（三十八章五节）。由此可见，郎加纳斯是同意品达以及柏拉图在《斐德若篇》、《伊安篇》、《第玛篇》和其他对话中所陈述的那种为神灵凭附的诗人预言家、诗人术士的概念的。但是郎加纳斯的唯心主义并不彻底，其中自发地渗进了唯物主义的成分。在他对崇高的本质的了解中出现了朴素的二元论，他并不怀疑自然界中客观地存在着崇高、庄严的东西，而在人的精神生活，在人的社会政治生活中，崇高的东西则完全由他的灵魂的本性所产生。

早在康德之前，郎加纳斯就提出了普遍性作为崇高的一个标准。“永远使人喜爱而且使一切读者喜爱的文辞就是真正高尚和崇高的”

（七章四节）。一个艺术作品，不分时间、习惯、时代、性格、年龄、学识而一概受到赞许，才是真正崇高的、卓异的东西。

既然对时代的考验付以这样重要的意义，郎加纳斯才经常提到后人和后人的评判。“后代的人将怎样来评判你的著作”——他认为这是推动精益求精的最强大的动力。因此凡是害怕时代界线的人，他的思想不会成熟，甚至是要夭折的。它们决不会流传下去（十四章三节，参阅三十六章二节，四十四章十二节等等）。

同崇高的普遍性连在一起的还有一个问题——就是真正伟大的艺术作品的生命力是没有穷尽的。这里隐藏着郎加纳斯的信念，“只要水流着，花开着”，荷马、德谟西尼士、柏拉图的作品也会青春永葆（三十六章二节）。当然，古代的理论家只能够发现这个问题，而要解决它，就只能倚靠马克思列宁主义了。他的崇高标准的最大弱点就是缺乏历史的阶级的立场。对崇高事物的看法，千百年来在不同的社会环境中不断起着改变，郎加纳斯却是从“永恒的观点”来看这个问题的。

看来，这个观点可能导致建立公式化的教条主义的美学。但是经常接触丰富多彩的古代艺术的生动材料，起了防止的作用，使郎加纳斯没有提出标准化的规则和处方。[1] 他也没有滚到极端的主观主义或者相对主义的泥坑里。恰恰相反，他经常提醒，必须重视环境，指出形式手段是服从于内容的，他谈的都是从希腊文学的经验中归纳出来的一般的原则，书中并没有充斥技术性的训条和细节。一般的原则不会使艺术家的独创性和自由受到束缚，而是给他的创作指出了方向。没有这些原则，艺术家即使被崇高的事物吸引住了，也会像一条没有了压舱石而飘流不定的船那样遭到危险（二章二节）。作家所应该无条件地重视的唯一的东西，就是真实，而证明它是否真实的，是经验和实践（三十九章三节，参阅一章四节和六章一节）。这些思想真是再深刻也没有的。

这样就很自然地产生了一个问题——崇高能不能学到？同凯雪立

---

[1] 这里值得注意的是这一句话：“不过，任何人都可以随自己的意来评判。”（三十六章四节）

斯的不可知论及其所谓艺术不可了解的说法（二章一节）相反，郎加纳斯对这个问题的回答是肯定的，不过把重点放在有天赋的特异才能的人身上，认为这种特异的才能是“任何创作的根本”（二章二节）。作者强调才能的重要性，歌颂真正的天才——这论点对于任何时代无疑地都是正确的。但是这儿也可以感觉到他的那个时代的激情。郎加纳斯用自己的这本书同泛滥在一世纪的平庸、灰色、手工业习气、不求甚解的风气展开斗争，捍卫在这个困难的时代极为稀有的才智之士。艺术家的优点不是用对于规则的熟悉程度，而首先是用才干的力量、吸引人的本领来衡量。同时他捍卫了真正的内行以及为艺术杰作所固有的精湛的技巧。他说，在自然界中我们所感到惊奇的，是伟大，而在艺术中，是精美（三十六章三节）。

艺术不可能没有理论；如果不是精益求精，才能就要枯萎。科学的学习能够指导天才，把天才磨炼得更加犀利，帮助避免许多错误（二章，参阅三十六章四节）。但这不是轻而易举的事。要得到真正的崇高，必须进行长时期的练习和试验（六章）。

郎加纳斯认为崇高可以理解也可以研究的这些思想在关于崇高的作品的五个来源（八章）的学说中获得了进一步的发展和具体化，这五个来源是：（一）庄严伟大的思想（九至十五章）；（二）强烈而激动的情感；（三）运用藻饰的技术，作者把藻饰分成两种：思想的藻饰和语言的藻饰（十六至二十九章）；（四）高雅的措辞，包括恰当的选词、恰当的使用比喻和其他措辞方面的修饰（三十至三十八章）；（五）就是把以上四个结合起来形成完美的结构，就是说善于组织字句（三十九至四十三章）。

这些来源几乎全部是郎加纳斯分析的成果。其中的一个，被赋予巨大的意义的，——热情，激情，——凯雪立斯就根本没有提到。同时，郎加纳斯在整个论文中从头至尾再三地说，对于崇高，必须要有热情，要有雄壮的气概、强烈的感情。他甚至专门写了文章来谈这个问题（四十四章十二节）。演说家应该让听众感染到自己高尚的、崇高的激情（三十九章三节），作者把这些激情同遗憾、悲哀、恐惧这些卑微的感情区别开来（八章二节）。强烈的感情同崇高一样，是反对形式上过火表现的最好办法（三十二章四节，三十八章五节）。热

情和崇高一样，其中包含着一种超人的东西，没有理性的、疯狂的东西（八章四节，十五章一节，三十六章三节）。

头两个来源（崇高的思想和热情，它们决定内容），是天赋的东西，为才能所产生，后面的三个（形式方面的手段）是学得到的，可以通过技巧、锻炼而获得（八章一节，参阅九章一节）。不应该单单依靠天然。人的灵魂是可以培育的，而且必须加以培育，使它能够接受崇高的东西（九章一节）。这样，崇高的来源就把才能和锻炼结合了起来。所谓才能，首先是艺术家善于理解现实、善于确定对世界的看法的那种本领，因为伟大的作品没有伟大的智慧、没有明确的概念是不行的。这就是崇高的第一个来源的奥秘所在，作者一再回到这个问题上来加以发挥。现代的资产阶级批评家们宣称美的享受跟世界观不相干，比起他们来，这位古代的学者要看得深刻多了。论文中还提出了必须培养审美能力、培养美感的问题。

郎加纳斯还有意识地接触到了一个同作家的思想和激情的力量紧密地连在一起的极为微妙的美学上和心理学上的问题——创作想象（十五章），在这儿他是最先接触这个问题的人们之一。而且创作想象被宣布为不仅仅对于艺术家是必要的，就是对于积极地接受艺术作品的观众、听众、读者也是必要的。艺术家和观众是艺术上的伙伴❶，这种想法实质上是个民主的想法。在灵感来临和感情冲动的时候，创作者自己仿佛也看到了他自己所创作的东西，并且迫使其他的人来看这东西（十五章一节）。作者引用了欧里庇得斯的悲剧《俄瑞斯忒亚》中的人物俄瑞斯忒斯的话。诗人把复仇女神们描写得这样，使听众可以对她们得到一个清楚的概念，尽管诗人自己并没有见过她们。因此，“任何概念，凡是能够产生语言或什么形象的，就叫做想象”（十五章一节）

郎加纳斯区别了两种想象——演说的想象和诗的想象。演说的想象的使命是提供关于现实的事物的概念，诗的想象则是使人感到奇怪，因此它通常总是充满着难以置信的荒唐的事件。演说的想象的美

❶ 参阅《论崇高》七章二节，关于听众的积极作用的问题，这还是亚里士多德提出来的。

在于真实地把事物表现出来（十五章八节）。

作者把以现实的生动的事实为基础的想象放在第一位，谴责了那些在散文作品中采取荒诞无稽的虚构的人们，因为这样的虚构只有在悲剧里才合适（十五章八节）。他赞扬了荷马的创造性的想象，因为它是受到了真实——生活的真实的启发（九章十三节）。这样的想象对于演说家也是不可缺少的：在演说中运用了这种想象，加上确凿的证据，就能够“不仅仅使听众信服，简直能把他们奴役”（十五章九节）。

同这些论点相联系的，还有一些关于诗歌、修辞、美术的特点和区别的极简略的见解。顺便说说，它们证明，作者感兴趣的不仅仅是雄辩术的问题。

诗歌的目的是使人惊异。诗歌的创作是充满了虚构的，这些虚构可以越出可能这个界线。这当然不是说，诗歌的最高限度的可信性可以排除了，相反是以这种可信性作为前提的。这些简略的议论接触到了美学上一个非常重要的问题——这问题还是亚里士多德提出的，可惜郎加纳斯没有继续加以发挥，这就是艺术家对虚构的权利问题，就是虚构的界限、虚构和真实的关系以及或然和可能的问题。

修辞的目的是使概念明确得同实际完全符合，它的手段就是事情的本质所生发出来的证据（十五章二节）。

雕刻的优点在制作精美、细节准确、没有错误；例如人像就要求最大限度地像人。因此带有疵点的巨大的人像毫无疑问是不如波吕克利托斯的持矛者。至于语言的艺术就要订出另外一些标准了。在大自然的创造物中令人赞美的是伟大，而语言，正如人那样，也是大自然所创造的，是大自然的赐予，因此在语言中也必须取得超人的东西（三十六章三节）。“琐碎而迂腐的完全准确”，是应该作为平庸的物证而受到鄙视，因为人被大自然创造出来，是为了去干一番伟大、光荣、足以使他和神并驾齐驱的事业（三十五章二节）。对于文学的要求，就要超出所谓同原型相像了。文学必须概括，从现实中选出崇高的事物，这崇高的事物从其本性说，像英勇的事物一样是特殊的，但是它就能在每个人的心中唤起高尚的思想和感情，鼓舞他去干美好的事业。

崇高的思想不仅仅是由灵魂的伟大、想象的力量，而且也由模仿所引起。

模仿的问题在艺术中从苏格拉底、柏拉图、亚里士多德的时代起早就引起了哲学家们的兴趣，但问题的解决是随着思想家的世界观而有所不同。郎加纳斯的模仿学说有着它的独特内容，而同他崇拜伟大希腊人的创造分不开。

“在模仿过去的大诗人、大散文家中和他们竞赛”（十三章二节），这是崇高的另一个重要来源。接着作者就对这种模仿的本质作了说明：这绝不是刻板地从形式上照抄优秀的范本，也不是墨守成规地跟着学，而是从其中得到启发。“因为许多人从他人的灵魂得到灵感，仿佛受了神的影响而精神振奋起来，就像亚波罗神殿的女巫那样，据说，她走到三脚供桌跟前，那儿的地上有个裂口，她吸进从裂口里冒出来的热气，一下子就充满了神的力量……”（十三章二节）。这样，甚至天赋并不高的演说家有时也能提高而到达伟大的地步。这样的模仿无论如何不能说是剽窃。这毋宁说是从优秀的人物形象、内容情节或艺术作品得到的一种启发、一种影响（十三章四节）。作者举了斯坦西库罗斯、阿岂罗库斯、希罗多德，特别是柏拉图作这个想法的例证，他认为柏拉图等都是模仿荷马，同荷马比赛，把他当作活的源泉，从他那儿汲取灵感的。不仅仅要想想，伟大的作家怎样说出这一个或那一个思想，还应该想象想象，荷马、德谟西尼士、柏拉图或修昔的底斯听了我们写的东西会有什么反应（十四章一节）。

但是不应该认为，郎加纳斯主张天才作家的书可以代替生活这本书，要寻求灵感只要模仿艺术作品就行了，不必去模仿什么大自然。模仿古人，只是达到崇高的办法之一，因为他们的作品已把崇高的主要特点表现了出来。优先地位任何时候、而且在一切方面都属于大自然，是它给予生活以通过经验可以认识的规律和规则，而科学只是把它们加以概括，表述，揭示什么时候应用它们（二章二节）。因此，模仿文学杰作的问题并不能消除、也不能代替模仿现实生活的问题。

从美的对象的内容，作者转到了它的形式上去。书中三分之一多的篇幅是分析修辞方式、假借譬喻、结构、词的选择以及其他表达方式，亦即演讲艺术的物质技术手段的。但是他在这儿甚至也并不企图

像雄辩术教本里那样对修辞方式进行分类和描述。郎加纳斯根本不把它们看成技术手段。修辞方式对于他来说，是唤起使人变得崇高的美的感情，使说的话显得“热情奔放”的手段（二十九章二节），他是从这个立场来处理它们的（十六章一节）。他完全了解在内容具有决定意义的条件下形式和内容的相互联系和相互作用。他写道“……修辞方式可以促进崇高，而崇高反过来也能够非常奇妙地对修辞方式给以帮助（十七章一节）。在另一个地方他说：“……思想和表达思想的言语总是密切相连的”（三十章一节）。接着就提出了形式和内容一致，形式有机地同内容结合，形成浑然不可分的整体的要求。从这里得出了结论：修辞手法只有在人们看不出它是修辞手法的时候，才是最好的（十七章一节，参阅三十八章三节）。这个思想在另一个论题中分量显得更重了：“技巧只有在显得自然时才臻完美”（二十二章一节）。怎么才能达到这样的有机的统一呢？通过崇高的内容，我们的作者回答说。说话的时候如果使人感觉到是一种辞令，那总要引起人们怀疑，以为是不诚恳，说谎，使手段。只有真正的崇高和热情才能消除这样的怀疑。只有美和伟大才能把艺术的手法遮掩起来。“犹如微弱的星光被普照一切的日光所掩盖，崇高的光辉照遍了修辞的诡谲，它们也就不显得诡谲了”（十七章二节）。这样，以形象化的说法发挥了内容居首要地位的思想之后，郎加纳斯就开始来探讨修辞方式的问题。

在研究足以促进作品的崇高性的那些艺术表现手段、形式手法的时候，他首先论述了结构问题，如何选择细节并按照它们对整体的关系来加以组织的问题（十章）。在这里，古代认为美是整体和部分谐和地匀称地相结合的这种传统看法想必起了影响。在这些问题上，作者是从本质和非本质的东西在现象中自然地联系起来这个正确的而且也表达得很明确的论点出发的。从这里得出了必须选择最“重要而合适的”特征来创作崇高的作品的深刻结论（十章一节）。这样的特征自然是指现实生活中最重要的方面以及同这些方面相称的表现。跟平时一样，作者也举了例子，这一次是萨福颂诗中对热烈的爱的描写以及荷马对暴风雨的描写（十章二、三节）。郎加纳斯指出这两位诗人善于选择最重要的最有力的细节，给整体描绘出一幅印象深刻的图

画。这儿也简单地接触到了亚里士多德早就提出来的典型问题。

必须精选最重要的情势，把它们结合成为一个艺术的整体（十一章三节），这个思想在分析善于发挥时也得到了进一步的阐释，在这里作者还同其他学者进行了争论（十一至十二章）。所谓发挥是以思想充实作为前提的，它是从比较次要的情势逐渐过渡到更为重要的情势方面去，这样就加强巩固了从总的图画所得的印象。

论文中对于语言要有强烈的浓郁的色彩、充沛的感情力量的必要性赋予了极大的注意。对于这，一定的修辞方式是能起促进作用的，例如发问，向别人也向自己（十八章）；不用连接词，可以产生迅速、轻快、活泼的感觉（十九章），而连接词会使语言显得平滑，无力（二十一章）。所谓转置（从一个思想急剧地转到另一个思想）和倒叙可以使语言充满热烈的感情，因为“为暴怒、恐惧或义愤所影响的人……往往弄得精神失常，每每开了一句话的头，就转入不相连贯的另一句，然后又回到开头的话上来，他们被自己的苦痛带着旋转，好像被一阵多变的风带着来去。他们就是这样语无伦次，把思想和话语的整个自然的联系和次序都弄乱了……”（二十二章一节）。作为转置和倒叙的例子，举了希罗多德的作品。此外作者还指出了修昔的底斯和德谟西尼士作为这种突然的变换的大师。作者还对其他比较次要的手法如名词的变格、动词的时态、人称、单复数作了分析（二十三至二十七章）。最后探讨了纡回的说法。郎加纳斯认为，借助于纡回的说法，柏拉图把最平凡的思想变成了美妙的歌（二十八章）。演说家可以同时运用修辞上的许多手法。结合得好，它们是能相互帮助，产生力量和美而使人信服的（二十章一节）。

郎加纳斯在分析艺术表现手段时，当然不会放过其中最重要的一个手段——用字本身。因此他专门谈到了选择字汇、遣词造句的重要性（三十九章），指出了许多妨害达到崇高的那些语言和风格上的毛病（四十至四十三章）。他还谈到了词的美学——语言的美和声律的和谐。正是词能够赋予作品以“伟大、美、明确、重要的意义、力量、说服力”等等。选择得精确的美的字眼“仿佛把灵魂和声音注入了物体……；它们是我们的思想所本来有的光辉”（三十章一节）。关于语言和思维的联系，要说得更精彩些是不容易的了。

如所周知，语言问题在古代的著作中是研究得比较少的一个领域，尽管西塞罗在《演说家》和贺拉斯在《诗艺》里直接谈到了这个方面。因此郎加纳斯认为必须选择同情势和事物相称的词，这意见就显得更重要。“一个琐屑的问题用富丽堂皇的言辞打扮起来，会产生把一个悲剧英雄的巨大面具戴在小孩头上那样的效果”（三十章二节）。另一方面在描写重要的事物时，“不应该尽用一些空泛的什么意义也没有的字眼，因为它们会把整个作品都弄糟了……”（十章七节）。作者在谈到民间的口语时也表现出令人惊奇的对语言的敏感：“有时候民间的口语，‘俗语’，在表达思想方面比起任何装饰来都要有力得多”。这里指的不仅仅是直接借用民间语言，而且还有跟民间语言相接近而同时又有所不同的那些语句（三十一章十二节）。凭着自己的这些关于“俗语”的朴素的意见，他就破坏了三等风格这个传统理论的基础，给民间语言打开了甚至进入“上等”文学的道路，为这种闯入辩护，毫无疑问是有着民主化的意义的。在崇高的言论里容纳民间的用语，即使数量很小，这样一来，郎加纳斯就勇敢地以革新者的姿态提出了只有新的美学才给予合法地位的“上等”和“下等”融合起来的问题。从反面来说，问题也在于这样的教训：“不应该在崇高的叙述中堕落到卑微的丑陋的东西那面去，如果并没有极端的必要的话”（四十三章五节）。多种“风格”应该融合在一起，这个思想在散见于书中很多地方的有关笑的见解中显示得更为明确，这笑是被当作由满意所产生的一种“感情”来看待的（三十八章六节）。笑跟夸张一样，可以为“崇高”服务，也可以为“卑劣”服务（三十八章六节）。它可以使最难以置信的逗趣的话成为可以置信的。笑话也是可以容许的，只要它们出自事物的本质（三十四章二节）；作者反对的是拿人们在仪表上的生理缺陷来开粗俗的玩笑。

如何安排字句，使它们配合得好，这一点，古代的演说家总是特别感兴趣的（三十九章）。字句安排得妥帖和谐，就能使听众在满意和美的感觉之外，还产生高尚的思想。起巨大作用的是节奏。举例来说，如所周知，长短短格对于提高风格的崇高、高尚和英雄的气概，是最有帮助的（三十九章四节）。反之，以急促为特色的短短格和长短格就只适用于舞蹈，风格是比较低的。一般说来，对于散文的节奏

化是不应该入迷的（四十一章）。造句要保持分寸，这话是有道理的——句子不应压缩得太紧，也不应该松弛而拖得太长。压缩得太紧会妨碍思想的表达，合理的简短是有帮助的（四十二章）。论文的这一部分虽然在理论上建树不多，但在实践方面是有巨大的实际意义的（见下文）。

从上面所说有关思想和语言的藻饰的一切，可以得到这样的结论：为了有效地运用它们，第一个也是主要的条件就是要了解情势、地点、时间、目的和合理的限度（十六章三、四节）。合度就是郎加纳斯所一贯主张的形式和内容的一致。如果不保持一定的限度，那么譬喻假借、迂回曲折都会变成空话和清谈（二十九章一节。参阅三十二章七节）。但是，从内容重于形式出发，他肯定，甚至最大胆的譬喻也能在强烈的感情和高尚的思想中找到存在的理由，因为强烈的感情和高尚的思想由于它们的本质是要求新颖而有表现力的词句的（三十二章四节）。任何不可置信的夸张都可以容许，只要看上去，事物不是为了夸张而被硬凑在一起，而是夸张由事物本身所产生就行（三十八章四节）。

内容更重要这个想法以新的面貌呈现出来，当作者提出这样一个问题：哪一种更好——没有毛病的平庸的东西，还是真正有才气的可是有缺点的作品（三十三章）？在这个问题中可以感觉到，由于意识到同时代大部分作品写得毫无才气而产生的苦恼，超过了冷淡的研究者的兴趣。郎加纳斯不假思索把优先权授予了伟大的作品，尽管它们有缺点，因为他懂得那个古老的真理："荷马也免不了要打瞌睡。"他议论道，平庸的人，从来不会往高处爬，因此绝不会碰到危险。伟大的人正因为自己本身伟大才会倾向于往下坠。虽然如此，与其做没有毛病的阿波罗尼乌斯、完全正确的阿岂罗库斯、无懈可击的埃拉托斯芬尼斯，宁可做荷马，尽管后者有着那么多的缺点。对于亚历山大人的那种同他们的自然主义分不开的、到了迂腐程度的拘谨，郎加纳斯是不屑一顾的。思想的崇高形象宽恕了天才们的全部缺点（三十三章四节。参阅三十六章一节）。何况这种缺点并不怎么多："……要是把荷马、德谟西尼士、柏拉图以及其他伟大作家们所犯的全部过错都收集拢来，那也占不到他们所写的绝妙作品的千分之一"（三十

六章二节）。从容许犯错误、容许有缺点看，郎加纳斯并不是那种理想的、不现实的美，或者用车尔尼雪夫斯基的话来说，“幻想中的完美”的拥护者。评判一部作品应该从整体（三十三章一节）、从它的整个构思出发，而不是根据它的个别缺点。必须首先看总的倾向，因为它决定整个作品的感召力。不可以单凭一些个别的疏忽或优点就把一部作品全部否定或全部肯定。布瓦洛也曾根据这儿所说的指出，不应该对鸡毛蒜皮注意得太多，因为这样一来，就会使整体受到歪曲而丧失掉远景和总的观点（《读郎加纳斯所引起的沉思》）。郎加纳斯指出的这一点，在我们这个时代也没有失去它的意义。

论文中所提出的关于“错误”和缺点的问题的意义，客观上远远地越出了反对过度地传播写作狂者的著作的范围。同时这也是反对形式主义、手工业作风以及不关痛痒地把雄辩术的手法和规则记录下来的修辞术。这不是为错误开脱，也不是纵容错误，而是热情地保卫艺术中大胆的创造、宏伟的规模和奇妙的想象，这是为感情纯正、思想崇高的文学而战斗，这是支持那些不怕犯错误而别出心裁的真正有才能的人们。郎加纳斯的全部议论的意义，在于肯定光辉灿烂的内容丰富的文学，这种文学即使有了色彩最鲜艳的金纸也是没法制作出来的。只有光辉灿烂的思想才能产生光辉灿烂的文学。

这篇论文所谈的崇高问题，如我们所看到，并不是脱离其他的美学问题（形式和内容的统一、天赋和锻炼的意义、艺术作品在教育和思想意识上的意义以及积极领会艺术作品所能起的作用，传统和革新等等），而孤立地加以探讨的。

如果说郎加纳斯论文中关于崇高及其来源和效用所说的一切，对于我们是新奇的话（因为我们并不知道凯雪立斯究竟是怎么说的），那么应该说，关于其中所涉及到的其他问题的大部分，对于希腊人和罗马人并没有什么新鲜，在这里郎加纳斯只是依据传统作了概括，使这个传统适合于自己的题目，像传递接力赛的棒那样传给后代。

要详尽无遗地把这篇论文的来源与出处找出来，是不可能的，即使就凭这样一个原因吧：古代探讨美学和修辞术的著作绝大部分都没有传下来。但是我们的作者和柏拉图、亚里士多德、伊索格拉底斯、西塞罗、贺拉斯对一系列的问题都作了相似的解说，对这一点我们是

应该加以注意的。这里只提一提其中最主要的一些。

郎加纳斯论文中的中心问题之一——才能和理论在创作中的作用，以前早已有人一再谈过。拿“神助的”诗人同凭学力的诗人对立起来，这情形我们在品达那里就看到过了（见《奥林匹克颂》）。柏拉图也谈到过这个问题，他认为必须把天才、训练和理论三者结合起来。亚里士多德和伊索格拉底斯也发挥过相同的论点。西塞罗在《论演说家》和《演说家》这两部著作里都表示过这样的意思：训练和技术能够帮助天生的才能。贺拉斯在《诗艺》里也谈到了这个问题。如果说这些作者要求才能和技术和谐地结合起来，那么郎加纳斯强调了才能的重要性。关于文学陶冶性情的教育功能，柏拉图、亚里士多德、西塞罗和贺拉斯都谈过不少。形式跟内容相称的要求，在西塞罗的著作里（特别是《论演说家》）、贺拉斯的《诗艺》和其他人的著作里都提到过。生活本身也一再提出这些问题来（这些问题就是在今天也是很迫切的），因此郎加纳斯不能等闲视之，而在接触这些问题时提出了由时代的新任务和新条件所决定的自己的看法。

这篇论文的特点是具有哲学和美学内容的见解同有关技术性的手法、有关狭义的风格的论点纠结在一起，是对古典作品的个别地方的阐释同理论上的概括结合在一起。郎加纳斯是古代批评家中第一个在自己的论文中如此广泛地把思想和美学上的分析同对形式的说明结合起来。在这方面，他给近代的文学批评指出了一条道路。

“对文学作品的批评是多年试验的结果。”
——《论崇高》（六章一节）

《论崇高》这篇论文表明，在艺术领域中理论的概括只有在分析具体的艺术现象的基础上才能取得成果。他肯定了理论和艺术实践相联系的必要。郎加纳斯是那些最先抱有明确的目的、自觉地把美学标准应用到文学创作上去的人们之一。他不仅仅以新的态度对待文学，还向作家们提出了新的要求。这样的态度首先是同现实生活联系在一起的，是同这样的意图联系在一起的，也就是要影响当时的文学过程，引导作家把兴趣放在那些要求崇高的思想和精湛的技巧的最重大

的题材上。

郎加纳斯是一个自觉的坚定的古典主义者。但他绝不是古人的盲目崇拜者，有时甚至对于他所称为“等于神”、他所景仰的那些作家也会提出严厉的批评来。他挑出了荷马的不少缺点（九章十一至十五节），认为柏拉图“毛病不少”（三十二章八节），批评了德谟西尼士、希罗多德、塞诺芬和其他许多鼎鼎大名的作家。他号召人们别学古典的希腊文学的皮毛，而要学它的精神和典范，因为它们的本质是历久不变，也不会衰老的，就是说要学那些经常被提到的崇高的范例。虽然这位修辞学家首先感兴趣的是演说的艺术，但是他对史诗作者（荷马和赫希俄德）、抒情诗人（阿那克列昂、萨福、品达、伐岂里第斯、阿岂罗库斯等等）、悲剧家、历史家也是非常注意的。

论文的作者所以对古代文学的各种种类特别感到兴趣，是因为他深信过去时代的伟大作家们发现了若干为人类所共有而对于一切世代都适合的真理；这些真理和准则应该成为美的和崇高的创作的基础。必须研究这些由古代的经验所取得的不朽的普遍的东西，并把它们当作当时文学复兴的基础。从郎加纳斯的古典主义及其有关的“模仿”论，客观上生发出了传统和革新的问题。他否定那种追求奇形怪状的所谓新，认为那是假革新，但他并不反对那种对传统很重视的新，因为“产生缺点的根源，通常也几乎就是产生优点的那个根源”（五章一节）。郎加纳斯的古典主义在一世纪的历史条件下是一种健康的进步的现象，因为它与内容绝不是“复古”这个公式所能容纳，而是对当时文学的形式主义和肆无忌惮的放荡的一种反动。他对古代作家的一些看法和对个别作品的阐释都显示了思想的深刻和审美鉴别力的高明。

在谈到荷马和他的创作时（九章），批评家努力揭示荷马的天才的本质。他指出了史诗中对神的描写的两重性——威严、纯洁、英勇，这是一方面；容易受伤，爱闹纠纷，而且多愁善感，受各种情欲的支配，这是另一方面，——一句话，就是我们所说的神人同形同性。在这方面，神的“不道德行为”被批评得特别厉害（九章六至七节）。根据郎加纳斯的精细观察，荷马是“努力尽可能把参加特洛亚战争的人写成神，而把神写成人”（九章七节）。不但如此，神甚

至比人要更不幸，正因为他们不死，他们的苦难也就成为永恒。他还指摘荷马把人写得比神更为庄严。极有意思的是把《伊利亚特》同《奥德赛》比较（九章十一至十五节），这是对“荷马研究”的一个贡献，虽然以前亚历山大的学者们已经这么做过了。郎加纳斯正确地认为《伊利亚特》写得早，他把《奥德赛》说成是荷马晚年的作品，那时候诗人已经像快下山的太阳，尽管没有失去自己的伟大，可是光芒已经减弱了。《伊利亚特》却是在创作力量旺盛的时候写下的。他所提出的论据是双重性的：心理上的和美学上的。上面所说的《奥德赛》是《伊利亚特》的续篇、结尾，这一点远不是主要的理由。他认为，甚至伟大的作家，在老年的时候也是喜欢故事，而有一点儿哓舌的。此外，代替热情，出现了多谈人物性格和性情的倾向。所有这一切都在《奥德赛》的叙述体的结构中表现出来。《伊利亚特》却要更富于戏剧性，其中真正的动作要多得多，充满了由生活的真实、由现实生活所引起的崇高的感情、强烈的热情、力量和幻想。尽管郎加纳斯，像柏拉图在《小希庇阿斯篇》中那样把《伊利亚特》评价得高于《奥德赛》，但他并不忘掉指出，像风暴、有关独目巨人的故事等等是写得极美的。此外他说，《奥德赛》里人物居于支配的地位，因此它是一种独特的“写人物性格的喜剧”（九章十五节），这个结论也是很有意思的。

郎加纳斯把伟大希腊悲剧家们的作品评价得很高，但在这里也表现出了他的批判的精神。照他看来，悲剧由于自己的本性，是有点儿浮夸和华而不实的（三章一节）。他赞扬埃斯库罗斯的庄严，称颂他的《七将攻忒拜》的英雄气概，但是谴斥他太浮夸了（三章一节）。索福克勒斯的悲剧《俄狄浦斯王》也受到了批评家的赞美（三十三章五节）。对欧里庇得斯的创作的评论更详尽了，因为他具有不同凡响的想象力，善于弹奏出悲剧的和崇高的调子。从这位悲剧家的例子上可以看出，一个作家善于设身处地，体验自己的人物的思想感情，是多么重要。但是他说，欧里庇得斯在自己的创作中主要为两种情欲——疯狂和爱情所吸引（十五章三节），这听起来就有些揶揄的味道。他称赞剧作家能够巧妙地通过文字的结合，多于通过文字的意义来达到崇高（四十章三节），这话也是语意双关。他对萨福歌颂阿那

克托利的诗歌的出色分析也是值得注意的，批评家通过这个分析指出，在艺术中主要的不在于在形式上要花招，而在于展示感情的真实（十章二、三节）。

在郎加纳斯的批评意见中，对柏拉图的评论占了一个很重要的位置，他是把柏拉图同荷马、德谟西尼士、修昔的底斯一起视为其他作家的表率的（十四章一节）。郎加纳斯对柏拉图的评价具有不是单纯理论上的或学院式的兴趣。这儿，两种对待柏拉图的态度——郎加纳斯的态度和凯雪立斯的态度发生了冲突，如我们的作者所断定的，凯雪立斯尽管多么敬爱里西亚斯，但是他对柏拉图的憎恨却要超过于对里西亚斯的敬爱（三十二章八节）。这个时期的其他许多批评家对柏拉图也不大有好感（如哈里卡尔纳苏斯人达乌尼锡斯在给庞培的信中就流露了这种情绪）。《论崇高》的作者却宁肯要柏拉图，虽然也看到了他由于无节制地喜爱用种种譬喻（三十二章七节）而产生的缺点。他说，柏拉图胜过里西亚斯，不仅仅在伟大方面，而且也以自己的优点的数量（三十五章一节）。这位作家的作品正是模仿古代的杰作有成效的例子，而在古代的杰作中郎加纳斯最重视荷马的长诗。柏拉图哲学著作中的诗意也是受荷马的影响（十三章三节），他认为，柏拉图在这些著作里善于应用纡回的说法（二十八章二节）、譬喻（三十二章五节）以及其他艺术表现手法。拿荷马同柏拉图比较，使郎加纳斯能够得出一个一般的结论：在艺术中模仿是有益的，同时，文学并不站在原地不动，而是逐步发展的；郎加纳斯赞美柏拉图时所表现出的热情，不下于对荷马，他觉得后者的缺点更为粗陋。

郎加纳斯的另一个偶像，同西塞罗的一样，是德谟西尼士，他认为德谟西尼士的风格的主要特点是强烈的感情，浓郁的气息（三十二章一节），他甚至把这位演说家称作“奔腾的激流”（十二章三节）。通过同其他出色的演说家（西塞罗——十二章、哈比立地士——三十四章）的比较，他强调了德谟西尼士的优点。这样，尽管哈比立地士的有些优点是德谟西尼士所没有的，但是这些优点并不使人感觉到伟大、崇高，它们缺乏灵感的火焰，因此并不能感动听众，他们依旧是冷冰冰的。至于德谟西尼士，由于他的天才（郎加纳斯强调，这种才能绝不能称作是人的），他胜过了一切时代的演说

家。聪明的头脑、高尚的精神、崇高的风度、强烈的感情、坚强的信心、敏捷的理解力、有力的论证，这都是他所固有的。“张着眼睛看强烈的闪电容易，要挡住他的热情可难了，”这是批评家的结论（三十四章四节）。

尽管如此，他也指出了德谟西尼士的缺点：不善于创造人物性格，有点儿单调，干巴巴。德谟西尼士同西塞罗的比较，也是非常有趣的，它引起了昆蒂利安和普鲁塔克的注意。这两位演说家在论文里被比作火，不过要是说德谟西尼士是像旋风那样的火，像闪电的话，那么西塞罗就是一场永远不会熄灭的大火。德谟西尼士仿佛是耸峙的高峰，西塞罗却是一片汪洋的大水。前者征服听众，后者则是用娓娓动听的议论、插话、例证等等来打动听众。郎加纳斯把优先地位给予希腊的演说家，就像对待荷马、萨福和阿岂罗库斯的那些充满着内在激情的作品一样。

由此可见，郎加纳斯的这种比较并不是偶然的批评手法，像西塞罗或哈里卡尔纳苏斯人达乌尼锡斯使用它的时候那样，而是一种自觉的评价原则。这从上面所提到的德谟西尼士同哈比立地士和西塞罗的对比中，从柏拉图同里西亚斯、从荷马、阿岂罗库斯、品达、索福克勒斯等古希腊诗人同后来那些希腊化的诗人阿波洛尼乌斯·罗迪乌斯、西奥克里都斯等等的对比中（十二、三十三、三十四、三十五各章），都可以得出这样的结论。这个在近代的文艺学中赢得公民权的方法，原来早已被我们的批评家用过了。

为了作比较，郎加纳斯不仅仅从希腊文学，还从罗马文学（西塞罗）、甚至犹太文学中引用了材料。他在否定荷马把神描写得同人一样的时候，就引了《存在》这本书（一章三节），在这儿，不用说，神的威力是被描写得极其像样的（十九章九节）。从这些比较中世界文学的概念逐渐形成，虽然这概念只有到了资本主义时代才最后具体化。而在一世纪时把文学当作世界过程的看法所以会产生，就因为当时在形成中的罗马的世界帝国正在努力不仅仅从政治上而且也从思想意识上把参加这个帝国的各民族联合起来。尽管郎加纳斯对希腊抱着一片热烈的爱国心，但是他在自己的著作中把希腊、罗马和犹太的文化成果结合在一起，还是反映出了罗马帝国的世界性质。

郎加纳斯把崇高提出来作为当时文学的主要问题，他不仅仅认为它是使文学繁荣的一个手段，也看出了它是一股足以使社会健全的教育力量。在他看来，崇高的文学是具有强大的不可抗拒的美学力量和影响，是可以对人起作用的一种手段。这才是他的所有那些议论、例子和引文的终极的意义所在。他认为艺术的主要任务不是简单地再现现实生活，而是唤起崇高的思想和感情。文学的伟大使命和实际效用就在这里。

郎加纳斯指出，过去时代的那些优秀作家，都谈到了“有用和需要”，而这个有用的和需要的东西首先就在于崇高的思想（三十六章一节）。文学的教育作用，在要积极领会艺术作品这个问题中被特别深刻地揭示出来，这我们已经谈过了。艺术家用他的艺术力量迫使我们去看他所希望的东西，并且参加到他所描写的事件中去，仿佛自己也在活动那样（二十六章三节）。欧里庇得斯不仅仅强迫俄瑞斯忒斯，而且也使读者看到了那些复仇女神（十五章二节）。艺术所以有教育力量，据郎加纳斯看来，是因为我们的灵魂根据它的天然的性质，在看到美以及美的花冠——崇高的时候，就充满了快乐，仿佛是它自己产生了这种美的东西（七章二节）。这样，人类灵魂的这种性质就产生了一种具有巨大的美的力量的、参与创作的效果，一种共同创作的喜悦，这就是在别人的思想不知不觉地成了你的思想时的那种喜悦，它具有巨大的美的潜力，比起亚里士多德的直观的“认识的喜悦”要崇高、积极，从而有效得多。因此，美是能使人高兴的，它以情感、以人的精神力量为对象，而郎加纳斯的这本书从头至尾充满了对人的这种精神力量的信心。这样，早在贺拉斯提出来的“愉快同有用”结合的著名理论，郎加纳斯别出心裁地从新的方面作了解说。

郎加纳斯是从文学的崇高任务这个立场出发，根据高度思想性和高度艺术性的希腊古典文学的经验来评价他同时代的文学的。富有现实意义，注意一世纪文学生活中的迫切问题，这是《论崇高》的最显著的特点。不论是直接的意见，或者数量众多的暗示，都说明了这一点。

尽管郎加纳斯对于古典作家有时批评得很厉害（我们可以说，

他对他们是批评多于赞扬），他还是深深地敬爱他们的，至于对同时代的那种占统治地位的文学，他就只有坚决地予以否定的份儿了。但这可不是一个旁观者的唠叨啰唆。郎加纳斯反对当时绝大部分作家的形式主义和假革新，那时候琐碎的题材、无思想性以及对世界的强有力者的奴颜婢膝的态度被用响亮动听的字句、装腔作势的吟诵、别致的风格上的手法和修辞上的花样，就是郎加纳斯称为“拨浪鼓”（二十三章四节）的那些东西掩盖起来。对所有这些文学堕落的标志，当时其他优秀作家——哈里卡尔纳苏斯人达乌尼锡斯、塔西陀、老塞纳卡、别尔西、彼得罗尼乌斯、昆蒂利安等等都曾作过批评。

至于使崇高受到损害的那些风格上的缺点，作者所指的并不是什么假定的错误，而是针对着自己的同时代人———世纪中叶的作家和演说家们说的。例如，在说到散文作品中不能容许根本脱离现实的空想的虚构时，他就指出，当时“非常雄辩的”（十五章八节）、模仿悲剧家的演说家们都采取它们，而在郎加纳斯的时代悲剧已经成了装腔作势的吟诵了。对于真正的伟大特别有害的是竭力要表现出崇高的风格，实际却变成了浮夸、矫饰。犯这种毛病的作家就像微不足道的克莱塔库斯“鼓足了气吹一支小笛”（三章二节）。还有一个缺点，就是郎加纳斯称为“幼稚、孩子气”的，更需要加以消除。这是指平淡无味，就是所谓孩子气的“小学生想法”，可是却用种种文字上的玩意儿装饰着，当作新奇的东西摆出来。这个缺点，郎加纳斯认为，在那些首先竭力用自己的技巧取悦于人们的作家身上表现得特别显著（三章四节）。这些话当然是针对当时的那些雄辩家、针对教雄辩术的学馆里的那种教学作风而说的。书中还对当时演说家们的另一种毛病：漫无节制的不恰当的昂扬情绪、虚假的热情（三章五节），提出了批评。这表明他们除了阿谀逢迎和恶劣的趣味之外，内心无动于衷、缺乏热情，因而他们的风格是“冰冷”的（四章）。庆祝、歌颂的字眼，大部分都毫无感情，如作者所指出的那样，它们只是写出来表示雄辩家的艺术（八章三节）。书中在后面说的几句话毫无疑问地表明，这些缺点是指当时的作家们说的。“所有这些（缺点）”他说，“都是因为现在的作家们热中于追求新奇才发生”（五章一节）。

郎加纳斯还提到了其他一些缺点——对于散文节奏化的纯粹形式的迷恋，这样一来散文和诗的界线就抹掉了（四十一章，参阅塔西佗：《关于演说家的对话》）；不恰当的简短，或者相反，冗长啰唆（四十二章），缺乏对语言的敏感（四十三章）。未必可以怀疑，这儿指的是亚细亚人、古希腊崇拜者和“新风格”的代表们———世纪的现代派的典型的极端和过分。对于新风格的代表者来说，短促急速，如断若续，就是它的特点，罗马统治者卡里古拉就曾经嘲笑它是“没有加石灰的沙子”。郎加纳斯也反对把句子分成许多小块（四十二章一节）。

上面所说的一切证实了我们的批评家不是漠不关心的旁观者，而是努力想使当时的文学振兴起来。他是热烈地以论战的姿态全心全意地去做的。除了已经提到的原因，这儿还有一个原因，就是他深信自己的那个学派是正确的。

在这本书的某一章里（三章五节），郎加纳斯曾经提到了迦达拉人西乌图勒斯的名字，这也是一位教雄辩术的修辞学家，统治者提贝里乌斯在年轻时曾经在罗德斯岛上听他讲过课。这一位修辞学家就是西乌图勒斯派的首领，郎加纳斯也就属于这一派。这一派同彼尔迦摩人阿波洛多罗斯所领导的一派处于敌对的地位。凯雪立斯是属于后面这一派的。西乌图勒斯派主张以灵活的态度自由地对待材料，强调必须考虑他们的艺术是否有用，教导要适应环境，——所谓适合时宜，西乌图勒斯派的这个专用名字在郎加纳斯的论文中时常可以碰到——，而并不是死抱住一般的规则。和这相一致，修辞术被看作是一种极其重要的辅助手段，是一种技艺。

在文法中他们拥护不规则派的理论。阿波洛多罗斯派却倾向于更严格的规则，他们找寻对生活的一切场合都适用的一般的东西，把修辞术抬上了科学的宝座。在文法中他们是类推法的信徒。而郎加纳斯批评了凯雪立斯，也就打击了整个阿波洛多罗斯派及其纯粹的推理、迂腐的学究气、形式主义和脱离活生生的实践的作风。

在《论崇高》中崇高的概念与其说是用抽象的公式揭示，毋宁说是用古典文学的具体例子加以阐释的，这也是本书的一个特点。作者努力做到使他自己的著作成为如他所了解的那种崇高的风格的标

本。确实，这本书写得生动，热情，大胆，独具一格，充满着清新的气息，显示了作者不平凡的性格，他是以自己热情的形象化的语言打动读者的。

而叙述所以生动是因为作者旁征博引，举了许多例子（不仅仅从文学，而且也从雕刻）来说明个别的论点，作了许多比较，打了许多譬喻，充满论争的热情，还采取了生动的谈话所固有的那种合理的转换的做法，而中间插入对特伦天的招呼也增加了亲切感。

还必须提一提论文的若干其他特点。作者自己所提出的结构的严整性受到破坏，有不少地方重复；对崇高的主要来源之——热情——的描写，这儿那儿在整个论文里都可以见到。值得注意的是论文也没有遵守亚历山大人所传下来的那种为类似的论文所惯用的结构：先谈艺术的种类，次及代表人物，然后是专长和专门家（如贺拉斯的《诗艺》的次序就是先诗歌后诗人，昆蒂利安的《论演说家的培养》也是演说家的艺术放在演说家之前）。在这种结构的不够严整中可以感觉到一种激情，这里也表现出了灵感的影响，它不容许作者把一切都考虑得仔细周到。

论文所用的语言也是独具一格的，读起来很不容易：结构复杂的长句子同往往没有谓语的简单的短句子交织在一起。尽管我们的作者是古典作家、特别是古希腊作家的崇拜者，但他自己并不属于古希腊的模仿者之列。郎加纳斯与其说是个修辞学家，毋宁说是个哲学家，他锻炼出了自己所特有的风格：善于使用复合句，形象化的热情奔放的话语充满了诗意。对于新的影响——风格上的和语言上的影响，他不可能置若罔闻。他的语言有时候同流行于罗马帝国东部的文学性很强而带着非古典结构的希腊口头语很接近。此外还可以明显地看到作者竭力避免元音重出的词，喜欢使用生僻的、复杂的词，有时还杜撰一些新字把话说得非常文雅。有时候又好像语汇不够用，可是思想太新奇、太丰富了，而他又急于要证明崇高是一种“新的”、“奇特的”东西，因此像喉咙里梗着什么东西似的性急吐不出来。所有这些特点加在一起给人这样一种印象，就是卡依巴尔说得非常妙的：“独树一帜的没有风格的风格。”郎加纳斯是反对“新风格”的矫揉造作、追求表面效果的做法的，但他还是接受了其中反映出“时代精神”的

那一些东西，而表现出了一定程度的装腔作势、热情奋发、不平衡性。因此他是有点儿接近塞纳卡这位“新风格”的典范的。他对柏拉图、还有部分地对德谟西尼士的模仿也很明显。

“奴隶不可能成为演说家。”
——《论崇高》（四十四章四节）

郎加纳斯把目光投向广义的崇高的问题，并不是偶然的事，这是同一世纪前半个世纪的整个环境分不开的。皇帝的专制压迫着社会上所有的人，包括旧贵族在内，引起了秘密的和公开的反抗，要求自由的呼声使人们把共和国的过去理想化了。反对暴政的情绪在作家的创作以及斯多葛派的哲学家和所谓元老院的共和反对派的活动家们的著作中留下了显著的痕迹，他们不仅仅对皇帝在政治上的措施表示不满，而且也在文学中把这种不满透露了出来。尽管这个斗争是犹豫不决、不彻底，但它要求勇敢、英雄气概、自我牺牲和精神上的伟大，因为当局对于心怀不满的人们是毫不留情的。这个斗争产生了自己的殉难者和英雄——克列摩齐·考尔特、特拉席依·彼达、赫尔维第·普里斯克及其他等人。

在论文中首先对于崇高的英勇的思想、热情地对待事业的态度给予应有的地位。这一切是同歌颂自由和反对奴颜婢膝、逆来顺受、留恋物质享受等分不开的。只有自由的勇敢的思想，而不是“卑鄙的、同奴隶相称的”（九章三节）那种思想，才是崇高的。“奴隶不可能成为演说家”！——郎加纳斯大声疾呼地说。财产、名誉、地位、权力，凡是人们通常竭力争取的一切，都是值得鄙弃的（七章一节）。这些话，足以代表优里乌斯－克劳狄乌斯时代的斯多葛派的特点的，连同其他的论点，说明了郎加纳斯服膺他们的学说，拥护整个共和反对派。例如，成了斯多葛派老生常谈的对死的蔑视就在他的“死是灾难中的避难所”（九章七节）这句话中得到了充分的表现；他还像斯多葛派那样认为神是“纯洁的，不会被痛苦压倒，”（尽管实质上这是个“崇高的”想法），对于神被描写成同人一样，他也提出了批评，还把荷马的两部史诗作了类比的阐释（九章七节）。中部斯多葛

派（特别是波西陀尼乌斯）的影响，在郎加纳斯的“模仿”学说的实际方向中，在对热情的评价中（波西陀尼乌斯着有《通史》），在广泛的文学兴趣中，在对柏拉图和其他人的崇拜中都可以感觉到。由于郎加纳斯这种斯多葛主义的神秘的唯心主义色彩，有人就把他称为“柏拉图化的斯多葛派”。

他对当时雄辩术衰落原因的看法（四十四章），比刚才所说的，更能够证明我们的作者是属于共和反对派的阵营。这儿有许多东西是同塔西陀的《关于演说家的对话》以及其他作家们的言论相呼应，他们也指出当时文学的衰落是自由丧失和道德沦丧的结果。

在严密的检查和残酷的迫害下，郎加纳斯不可能冒着危险公开地把自己的观点表示出来——在这个场合，被切开血管是最轻的处罚。因此他可能采取了一种幼稚的但是没有危险的做法，拉一个哲学家来作谈话对手，通过他的嘴把自己的思想说出来。这样就出现了一场独特的对话，这是一种进行类似争论的传统形式。哲学家指出，尽管当时熟练的演说家不少，但是真正的崇高的才能却是凤毛麟角。这里的原因，在他看来，在于伟大的智慧是自由、民主的统治、共和国所产生的，因为后者奖励演说家（参阅塔西陀《关于演说家的对话》）。目前我们甚至不敢触及这个美的和丰富的自由源泉。打小时候起，哲学家说，我们就习惯于法律所规定的奴隶地位（四十四章三节），因此我们只能变成呱呱叫的马屁鬼。天生的奴隶什么活都能干，就是不会做演说家——恐惧钳住了他们的思想。作为证明，他引用了荷马的诗：

一旦为奴，
就失却一半人的价值。

接下去，奴役被比作一只特殊的笼子，正常的孩子为了富翁们的娱乐而被关在这种笼子里，结果就变成了畸形的侏儒。“专制政治，无论怎样公正，”郎加纳斯通过同自己对谈的哲学家的嘴说，“可以确定为灵魂的笼子，一般人的监牢”（四十四章五节）。

对于这个对奴役的严厉抨击，郎加纳斯仿佛拿自己心平气和的解

说来同它对抗，他提出了雄辩术衰落的道德上的原因。其实，这些原因不过是一些补充，也是根本的政治原因——丧失自由的结果。[1] 郎加纳斯还说，“那无穷无尽的，占住了我们全部意念的内心的祸乱，”把高尚的情操抑止住，毁灭了伟大的天赋。主要的不幸是道德败坏，是把人们迷住了的那些极有害的欲望和毛病，如追求财富、爱享乐等的流行。贪污敲诈成了司空见惯的现象。

书中对豪富提出了猛烈的批评，因为它带来了不可胜数的恶德——挥霍、游手好闲、娇生惯养、傲慢、敌意、违法乱纪、荒淫无耻。这时期的讽刺文学中流行的题材——争夺遗产，也提到了。有才能的人是有的，但是在无所事事中毁灭了，他们所唯一关心的就是如何博取赞美，受到赏识。在这样的环境下是根本不可能创作出什么崇高的值得后人景仰的东西来的。结论不言而喻——必须改变这种环境。但是郎加纳斯本身的激进态度实质上只接触到了道德方面，并没有要改变制度，这也是整个贵族反对派的特点。他认为在这样的环境下，“可能听人使唤比自由自在还是合适一点”（四十四章九节）。

在说明社会的道德水平时，郎加纳斯所指的当然是他所居住的罗马，至于崇高的例证则举自希腊文学。在这方面，这位学者对年轻的罗马贵公子特伦天说的：“要是我们希腊人被允许说些什么的话”（十二章四节），听起来有点儿讥刺的味道。由此看来，罗马帝国和君主政体在郎加纳斯的心目中是不完美的。合法的奴役和道德沦丧——这就是帝王的罗马的写照。

郎加纳斯，希腊文化——赢得了世界、迷住了神气活现的胜利者罗马人的希腊文化的代表，甚至并不想去歌颂这些胜利者，像他的许多同胞那样。他把祖国的文学当作模仿的范例、灵感的源泉，是从民族的爱国的立场出发的。这儿有着政治意义——反对奴役自由的民族。为了复兴和健全当前的社会，必须进行斗争，他这么频繁地把目光投向德谟西尼士这位优秀的演说家、为希腊的独立而斗争的战士，并不是偶然的。对于他的提到犹太——永远对罗马人抱着不满和敌意

[1] 有一种流行的意见认为，郎加纳斯本人只看到了道德方面的原因，这是绝对不能同意的。

的犹太，也不能看作一种效忠的表示，在宗教方面也好，在政治方面也好。他提到西塞罗，也首先是把他看作共和分子的作家，像在君主政体时代对他的一般看法那样。当时的人们对论文保持沉默，这个事实本身就证明了作者在政治上不可靠。

尽管古代由于某种原因而对郎加纳斯的这本杰出的著作没有任何反应，但从古典主义时代以来，认为他是“古希腊最后一个伟大批评家”的意见就广泛地得到了拥护。人们把他同亚里士多德、贺拉斯、昆蒂利安相提并论。这里不可能列举数量众多的好评，也不可能详细地叙述论文对近代美学和文艺批评思想所起的影响，或者拿论文的论点同晚近哲学学说中的崇高范畴的定义作一比较，因此只能简单地谈一谈论文所经历的一些比较重要的阶段。

我们在文章开头就提到了布瓦洛的翻译（一六七四年）。在这个译本的序言中，法国古典主义的这位著名活动家对论文评价很高，并且为它作了宣传。它可以说是布瓦洛在同年出版的《诗的艺术》一书的别开生面的补充。布瓦洛在晚年又回到了郎加纳斯的这本书上来。一六九四年他写了《读郎加纳斯所引起的沉思》，征引古代这位批评家的权威意见，在当时所发生的论战（古今之争）中驳斥了沙尔·彼罗对荷马以及其他古代作家的攻击。一七一〇年布瓦洛又起来反对列克勒克对郎加纳斯的攻击，而且根据后者所提出的崇高的标准，为自己的同时代人高乃依和拉辛进行了辩护。

一八七八年，著名的德国作家卡尔·古茨诃在反对当时“深奥”的批评和德国文学崇尚浮华的风气时也向郎加纳斯借用了武器。这样，在每一个新的时代，凡是接触这本书的人都从其中找到了永远生动活泼的、富于现实意义的内容。

欧洲古典主义的伟大活动家们如弥尔顿、蒲伯、温克尔曼、屈莱顿等也都受到了郎加纳斯的影响。亚力山大·蒲伯在《论批评》中就特别提到了他。对于古典主义，郎加纳斯的崇高概念几乎成了一个标准，他的论文也被当作文学批评的范例。后来，这个范畴吸引了柏克和康德的注意，而在康德的《对崇高感和美感的感觉的观察》和《崇高的分析》、《判断力批判》）中得到了哲学上的发展。

在美学观点上受到康德很大影响的席勒，也在他的两篇《论崇

高》的文章中阐释和发展了康德对这个范畴的理解，这儿有几点思想在某种形式上也是向郎加纳斯借用的。

在十九世纪的浪漫主义艺术中崇高也得到了差不多同样的唯心主义的解释，在这儿它往往同资产阶级的现实对立起来。这时候郎加纳斯的论文极受欢迎，它在反对教条主义争取创作自由的斗争中起了作用。

论文的思想也对车尔尼雪夫斯基的关于崇高的学说起了一定的影响。他的论文《崇高和滑稽》的一系列论点（在自然界和人身上的崇高，热情作为崇高的来源之一，数量的意义等等）都是以郎加纳斯的论文为根据的。

《论崇高》经受住了时间的考验。这本真正“像黄金那样宝贵的书”的许多论点在我们的时代也依然保持着生命力，并且将继续成为未来世世代代人们的财产。具有崇高的思想的艺术总是能够产生巨大的美学影响，它那有所肯定的激情是永垂不朽，并且同任何形式的形式主义格格不入的。《论崇高》同亚里士多德的《诗学》一起奠定了把文学艺术看作是人的精神和审美活动的结果这种新看法的基础。

（磨杵译自《古代和中世纪美学思想史论文集》，苏联科学院出版社，一九六一年）

洛卜·德·维加和洛卜派的美学观点

——文艺复兴时代西班牙戏剧理论的几个问题

〔苏联〕З．普拉夫斯金

洛卜·德·维加和属于洛卜派的剧作家（提尔索·德·莫利纳❶、璜·鲁伊斯·德·阿拉尔康❷等）吸取了民间喜剧的表现手法和古典人文主义的戏剧传统，他们以自己的异常丰富多彩的创作，在西班牙舞台上创造并实际上确立了独树一帜的民族戏剧体系。❸

研究文艺复兴时代西班牙戏剧的资产阶级学者（阿·莫列里－法西奥、克·佛斯列尔、阿·法里涅里等），尽管对洛卜和洛卜派的戏剧创作的成就也给予很高的评价，但他们还是把这位伟大的西班牙戏剧家，看作是一个“自发的天才”，似乎他在创作的时候，只是凭借着他那诗人的灵感，而很少考虑到他的剧作所确立的原则。这样的看法毫无疑问是错误的。无论是洛卜自己，还是属于他

❶ 提尔索·德·莫利纳（一五七一——一六四八）是洛卜戏剧观点的一个最得力的支持者。他在戏剧史上还因是第一个创作“唐璜”题材的剧作家而出名。——译者注。

❷ 璜·鲁伊斯·德·阿拉尔康（一五八一——一六三九）西班牙戏剧家。代表作有《塞沃维亚的织工》。——译者注。

❸ 所谓西班牙民族戏剧，如果就其表现形式而论，实际上就是把由来已久的西班牙民间戏剧艺术和古希腊古罗马以及意大利的戏剧表现手法（即所谓古典人文主义戏剧传统）有机结合后的产物。在洛卜之前，这两种戏剧表现手法在西班牙基本上是分庭抗礼地并存着的。——译者注。

那一流派的戏剧家，都不止一次地阐述了他们自己对戏剧艺术的看法；如果把他们的这些言论汇集在一起，就能组成一个很有系统的美学观点的体系。对于那时的西班牙作家来说，这些美学观点不仅是他们从事戏剧创作的依据，而且也是他们和敌视民族戏剧的美学观点进行斗争的武器。

本文准备对洛卜和他的支持者们就戏剧美学的几个主要问题发表的言论，作个简要的介绍。

一

就像西班牙民族戏剧是在反对外来影响的斗争中建立和发展起来的一样，西班牙文艺复兴时期的戏剧的基本美学原则的理论总结，也是在和伪“古典主义”美学的卫道者们的抗争中完成的。这些卫道者们的理论依据，是古希腊古罗马学者、特别是亚里士多德的威望，以及他们的意大利注释者们的论著。

早在十六世纪初，西班牙人就对古希腊古罗马的戏剧美学发生了兴趣。在这一百年中，亚里士多德的《诗学》和贺拉斯的《诗艺》(《致皮索父子》）有好几种西班牙译本问世。这些译本的目的主要倒不是在于向西班牙读者介绍古希腊古罗马的理论遗产，而是在于确立当时西班牙戏剧艺术的发展道路和发展规律。这就是为什么在十六世纪末，当民族戏剧体系的基本面貌已经形成的时候，除了上述译文以外，也有了西班牙人自己写的戏剧美学论文。这类论文的数目增长得很快，单在十七世纪的头十年中，就出现了不少；其中有拥护传统美学观点的，也有是站在民族戏剧的立场上反对这些观点的。这场“新旧学者之争”直到洛卜晚年的时候，才告结束。洛卜·德·维加的支持者们在这场斗争中赢得了决定性的胜利。现在我们来看一看这场斗争的基本发展过程。

在西班牙，第一批独创的美学论文出自米格尔·桑切斯、璜·迪阿斯·列希佛和耶鲁尼莫·蒙德拉贡的手笔。这些先后于一五八〇年、一五九二年和一五九三年问世的论文，表明它们的作者试图根据古希腊古罗马的美学，把西班牙戏剧引导到早由古希腊古罗马人开拓了的道路上去。转述并注释亚里士多德和意大利学者屈理什诺、德日

拉里迪·清西奥、穆策奥等人的理论，是上述论文的全部内容。[1] 更为引人注意的是一篇题名为《古代诗学哲学》的论文。这篇论文的作者——伐利亚多利德的医生阿朗索·鲁佩斯·宾西阿诺——力图使古希腊古罗马的文艺信条"适合于"西班牙戏剧形成的特殊条件。对包括有名的三一律在内的一系列重要问题，宾西阿诺发表了很为独到的见解。在十七世纪初，塞万提斯表明自己是民族戏剧的反对者，众所周知，他在《堂·吉诃德》上卷第四十八章中，对西班牙民族戏剧作了尖锐的批评。[2]

与此同时，也出现了捍卫西班牙民族戏剧的最初的呼声。巴尔托洛梅·列奥纳尔多·德·阿尔赫索拉在自己的《书信集》中，尽管多次申明他对古代戏剧、特别是对泰伦斯的尊重，但他还是认为，和他同时代的西班牙戏剧取得了很大的成就。在《阿波龙的天鹅》（一六〇二年）一书中，鲁伊斯·阿里芳 索· 德·卡尔瓦里奥对西班牙喜剧的支持更为坚决。但是，卡尔瓦里奥列举了一些当时西班牙喜剧的特点后，没有提出任何有利于西班牙喜剧的重要论据来。[3]

璜·德·拉·库厄瓦[4]的论文《诗的典范》（一六〇四年）是总结并把民族戏剧体系的原则系统化的第一次认真的尝试。但是，璜·德·拉·库厄瓦的这篇论文看来未能在作者生前发表，直到一七七四年它才首次公诸于世。不管怎样，不仅洛卜，而且还有当时其他的作家都没有援引过库厄瓦的论文。所以洛卜·德·维加和库厄瓦有同样

[1] 屈理什诺等人是十六世纪意大利的著名亚里士多德研究者，上文提到的"他们的（指亚里士多德等希腊罗马学者）意大利注释者们"指的就是他们。在他们看来，亚里士多德戏剧美学的主要点是：（一）悲剧和喜剧有严格的区别，这两种因素不能同时在一个剧本中出现。（二）戏剧行动应该在二十四小时内的某一个固定地点、并且围绕着一个主要人物展开。这就是所谓的"三一律"。但事实上亚里士多德在《诗学》中并没有明确地提出时间和地点的"一致律"要求。——译者注。

[2] 本文作者的这个意见是带有争论性质的。苏联出版的《西欧戏剧史》的编写者则认为，《堂·吉诃德》上卷第四十八章所描写的主教和牧师的谈话，只是反映了当时西班牙教会对民族戏剧的敌视态度，而不能说明塞万提斯本人的观点。参看《西欧戏剧史》（俄文）第一卷，第三二九页。——译者注。

[3] 那时西班牙人不作戏剧体裁的严格区分，所有戏剧都被统称为喜剧。所以这里说的"西班牙喜剧"也就是泛指那时整个的"西班牙民族戏剧"。——译者注。

[4] 西班牙戏剧家璜·德·拉·库厄瓦的生卒年代大约是一五五〇——一六〇九年。——译者注。

的权利享有捍卫并创立民族戏剧体系的荣誉，尽管洛卜是在一六〇九年才发表他的论著：《写作喜剧的新艺术》❶ 的。

当洛卜写成这篇论文的时候，这位伟大的戏剧家已经闻名于西班牙，他的剧本受到了最广泛阶层的观众的欢迎。但是，以洛卜·德·维加为杰出代表的新的独特的民族戏剧体系，这时还刚刚在西班牙舞台上站住脚跟，而且还在和古典人文主义戏剧的卫道者们进行着顽强的斗争。❷ 洛卜的论文是写给一个马德里文学院的成员的，似乎这个文学院曾请求洛卜阐明他自己对当代西班牙戏剧的看法。在论文一开始，就能明显地感觉出嘲讽的口吻。作者要让人们相信，文学院的任何一个成员，如果要写起戏剧美学论文来的话，都能比他容易，因为他们很少写剧本，却比他更多地思考编剧艺术。嘲讽的口吻也贯穿在洛卜的其他论点中。譬如他说，几乎他为剧院写的所有东西，都是对“真正的艺术”的“亵渎”。但是，在这句戏谑的话的背后，却隐藏着重大而深刻的内容。洛卜的论著不是这位天才用来消磨闲暇时光的“区区小事”。我们也不能同意玛尔塞里诺·梅聂迪斯－伊－彼拉奥的意见，他认为“被视为戏剧美学的《写作喜剧的新艺术》是肤浅的和不完善的，是含糊其词和自相矛盾的”。这篇论文在一定程度上是对民族戏剧原则的含蓄的辩护，在辩护的过程中，洛卜说出了许多有意义的、深刻的见解。以后，在很多喜剧集的序言和其他一些论著中，洛卜便毫不隐讳地发表这些见解，他还自豪地宣称自己是西班牙民族戏剧的奠基人。但是，大部分这些直截了当的言论是洛卜在一六一五年以后或十七世纪二十年代时发表的，那时洛卜的荣誉已达到了顶点，而由他创立的民族戏剧体系，在击退了古典人文主义美学支持者们的多次猛烈进攻后，几乎控制了整个西班牙剧坛。

民族戏剧的支持者和反对者之间的斗争，到了一六一五年左右时达到了最高潮。譬如，那时出现了著名作家克里斯托巴勒·苏阿列斯·德·菲格鲁阿对当时戏剧的尖锐的批评意见。在一部记叙各种科

❶ 洛卜这篇著名论文的全名是《当代写作喜剧的新艺术》。——译者注。

❷ 古典人文主义戏剧的卫道者们，就是指那时西班牙的一些把“三一律”等意大利化了的古典主义法规奉为圭臬的人。他们是洛卜的主要敌人。——译者注。

学和职业的论文、特别是在《旅行者》（一六一七年）一书中，苏阿列斯·德·菲格鲁阿表明自己是洛卜和他的戏剧的最凶恶的敌人。他认为洛卜的戏剧是“违背理智、天性和艺术的”。木尔西亚某大学的教师、佛朗西斯哥·卡斯卡勒斯学士在论文《美学一览表》中，也对洛卜的戏剧作了同样猛烈的抨击。在这时还出现了一篇署名彼德鲁·德·托列 斯· 腊米拉的拉丁文论文《Spongia》，这是我们所知道的有关洛卜戏剧的批评文字中，措辞最激烈的一篇。但这篇论文没有能保存下来，据传说，它是被洛卜的朋友大量收买后销毁掉的。在一六一八年发表了对这本书的集体回答（《Expostulatio Spongiae》），它的主要撰写者就是佛朗西斯哥·鲁彼索姆·德· 阿吉拉鲁姆（这是洛卜常用的笔名）。我们从这篇集体回答可以推测出托列斯·腊米拉那篇论文的内容来。在这篇答辩式的论文后面，还登载了阿里芳索·桑切斯关于当代戏剧的议论，这是保卫洛卜的最有说服力的辩词之一。

还是在这两年前，即一六一六年，在巴伦西亚出版了巴伦西亚戏剧家的文集《西班牙文学的北极星》。文集的第一部分载有用笔名利卡尔多·德勒·土里阿发表的论文《为西班牙喜剧辩护》和西班牙二流戏剧家卡尔洛斯·博耶勒·维委斯写的《献给想写喜剧的学士的浪漫曲》。这两篇论文热情地卫护洛卜所有的作品，猛烈地攻击洛卜的反对者们。一六二二年，佛朗西斯哥·德·拉·巴勒达也给洛卜作了全面而有力的辩护，在他写的关于理想国王的论文中，有一章是专门谈论当代戏剧的。一六二四年前夕，提尔索·德·莫利纳发表了言论。在他的文集《托勒多的别墅》中的《第一座别墅》里，提尔索用极大的篇幅给民族戏剧作了论证和辩护。

这些论文彻底地巩固了民族戏剧的统治地位。这时，很多过去反对洛卜的人已经被迫转到他这一方面来。塞万提斯在一六一五年左右就是这样转过来的。他通过《走运的坏蛋》中的“喜剧”（该剧中一个人物的名字——译者）的口，说出了对当代戏剧的赞词。卡斯卡勒斯也是如此。他在《文学书简》中（一六二七年），收进了《致西班牙的阿波罗神——洛卜·德·维加·卡尔庇奥》一文。在这篇文章中，他支持了“喜剧和它们的表演者们”。

至于那些个别的言论，在当时已经不能损害洛卜及其戏剧原则的声誉了。洛卜死后一年，即一六三六年，出版了洛卜的学生和崇拜者璜·彼勒斯·德·蒙塔里瓦写的《身后的光荣》一书，这只是巩固了民族戏剧早在它的伟大代表者生前就取得的胜利。

洛卜以及他的追随者们在同他们的敌人进行了如此激烈的斗争后，捍卫住了他们的原则。那么，这些原则是什么呢?

二

无论是洛卜，还是其他支持民族戏剧体系的人，都清楚地意识到，他们所追求的艺术规律如果不是和前人制定的“规则”背道而驰，至少在很大程度上是和这些“规则”不相符合的。

洛卜在《写作喜剧的新艺术》中写道：“当我要写喜剧的时候，我就用六把锁将规则锁住，并把普劳图斯和泰伦斯从我的书房里赶出去，[1] 以免听到他们的呵斥；因为即使在这些默默无声的书籍中，真理也会大叫大嚷地表白自己。[2] 而我写作时遵循的是那些一心想得到满堂喝彩的人的艺术。”[3]

洛卜声称自己只是一个由别人早已开始并且打好了基础的戏剧事业的普通继承者。他仿佛想用不得不遵循前人制定的戏剧传统作理由，来为他对“艺术规则”的不恭作辩解。[1] 但是，在实际上，洛卜并不想把创立西班牙民族戏剧的荣誉让给别人。后来，在十七世纪二十年代前夕和二十年代期间，他曾多次公开地宣称他在戏剧领域中所起的拓荒者作用。

在论文中更加反复强调的是另外一种“辩解”方法：“要知道广

[1] 在这里洛卜把普劳图斯和泰伦斯这两个古罗马的著名喜剧家提出来作为古典人文主义戏剧规则的代表。——译者注。

[2] 本文作者已经指出，洛卜的这篇论文中有不少嘲讽的口吻。像“真理也会大叫大嚷地表白自己”句中也有这种成分：洛卜把被他扬弃了的“规则”又嘲讽地称作“真理”。——译者注。

[3] 这里和下面引用的都是经过我略加修改后的尤·斯帕斯基的译文。斯帕斯基的译文登载在《戏剧》杂志一九三七年第六期第八三——八八页上。

[1] 这里的“前人”是指洛卜之前的西班牙戏剧家；“艺术规则”主要是指意大利人提出的“三一律”等规则。——译者注。

大观众也会酬谢使他们欢笑的人的。所以，要是为了给予观众快乐，尽可不拘形式地为他们服务。”这就是说，洛卜之所以轻视“艺术规则”，不仅是因为他似乎无力反抗原有的戏剧传统，而且还因为原有的戏剧传统能适合“广大观众”的口味；而“广大观众”就是群众剧场的立法者，每一个想写剧本的人，都不得不照顾到他们的意愿。

洛卜在论文中多次强调了这个观点。但是，当他在说明要注重“无知群众的口味”的必要性时，并不是仅仅鸣出了带有嘲讽意味的不平。洛卜是承认了人民要求戏剧家满足他们口味的权利的。

洛卜写道：“我深信，给我们神奇的剧艺制定规律的权利属于广大观众（重点是我加的——引用者），既然你们要知道这些舞台主人的想法，那我告诉你们（你们的请求给了我如此大胆的理由），假如广大观众会有谬误，那么，我愿意给这谬误涂上一层悦目的色彩，因为如果没有一种方法能使我们回到遵循艺术规则的老路上去，那就应该找一种介于这两个极端之间的手段。”稍后，洛卜又提到了这一论点。

最后，洛卜在论文的结尾部分又声明道：“我还是要为自己的剧本辩护，因为我知道，如果用另外一种格调来写，它们（这些剧本）也许会更漂亮一些，但是绝不会受到观众如此的喜爱；因为往往正是由于破坏了规则，才能赢得人们的喜爱。”

这就是说，洛卜在论文开始时是带着“辩解”的口吻，而在论文结束的时候，则对他为适合“广大观众的口味”而所写的一切，作了坚决的辩护，尽管他根本没有遵守古希腊古罗马的“艺术规则”。到了后来，洛卜就更毫不含糊地坚决捍卫他为适合人民的口味而写喜剧的权利。例如，洛卜在附于第十九卷喜剧集的对话式的前言中写道[1]：“对于我说来，唯一的规律就是千方百计使他们（西班牙人）喜欢；让蒙奇聂鲁钻研贺拉斯去吧，或是让米卓鲁去攻读欧里庇得斯好了。”很明显，洛卜在论文中嘲讽地说什么“广大观众的粗

[1] 洛卜的剧作据说有一千多个，但发表出来的只有其中的一小部分；而且很少用单行本出版，一般都是汇编成一卷卷的喜剧集子陆续问世。如洛卜的杰作《羊泉村》发表在第七卷喜剧集上（这个集子于一六一九年在马德里出版）。在洛卜生前共出了二十多卷喜剧集。——译者注。

劣口味”，这不过是为了以此来掩饰他对广大人民的爱好的真正深刻的尊重；他把自己的整个创作献给了人民群众。

在文集《托勒多的别墅》中坚决支持洛卜戏剧的提尔索，清楚地理解了这一点。他写道：“如果在很多地方，他（指洛卜——译者）说自己之所以不遵循古希腊古罗马的艺术规则，是因为他不得不考虑到从来也不承认任何规律和规则约束的无知观众的口味，那这纯粹是出于他那天赋的谦逊心；同时这也是为了不让那些包藏祸心的蠢才，把这有意识的戏剧革新的成果归咎于孟浪行为。”

洛卜把人民群众的口味，看作是自己戏剧创作的依据，当他说人民群众的口味的“粗野”、“浅薄”和“低劣”的时候，他是在嘲讽地开玩笑。但是，把人民群众的“gusto”（口味、喜爱）和所谓“真正的”（justo）艺术，以及“规则”（preceptos）对立起来，就不仅仅有了嘲讽的意义。后来，洛卜非常严肃而且不止一次地强调了这种对立。

譬如，在洛卜写于晚年（一六三一年）的《给克拉乌基奥的牧歌》中，他又把“真正的”和“喜爱”、“口味”对立了起来：“受人欢迎的革新是不承认理解力的，因为在口味主宰一切的地方，没有再比真正的更其虚假的了（injusto）。”

在洛卜的其他一些言论中，这种对立是被他用一种新的更关键性的论点揭示出来的。从这个意义上说，剧本《宽宏大量的热那亚人》的一个剧中人物的台词是很能说明问题的：“世界上的所有科学都是按照规则发展起来的，所以只有求助于教书先生，方能理解它们……可是，写诗和恋爱却是天生的本领。”

洛卜在另外一个剧本中，再一次地强调指出：“谁竭力想跟踪艺术（arte），谁就永远不能达到自然境界。”在长诗《菲洛密纳》（一六二一年）中，洛卜驳斥了托列斯·腊米拉对他的诗歌的攻击；并且承认，他在少年时代是“带着一股超脱艺术的纯自然的活力来创作诗歌的”。

因此，洛卜之所以反对“规则”是因为他要竭力地遵循“自然规则”的缘故，这种“自然规则”能和人民群众的“口味”的要求相吻合。对于洛卜说来，人民群众的“口味”是评价诗人创作的最

高艺术标准。桑切斯在论文《论现代喜剧》（一六一八年）中解释西班牙戏剧家的革新时，也提出自然来作为推翻古典规则的论据。桑切斯写道："自然确定规律，而不是屈从于它。依靠经验和推理的能力，人们逐渐地创造了各门艺术。但是，前人留下的这些艺术还是不完善和粗糙的，有待于后代给它们加以改造使之完善；所以，认为艺术是一成不变的观点，将是极大的谬误。如果说，亚里士多德关于艺术是对自然的模仿的说法是正确的话，那么，掌握最高艺术技巧的人，将是那些最接近于自然的人。假使像我们经常看到的那样，在生产技术方面，新的事物在丰富着原有的成就，那么为什么在艺术和科学方面，我们就不能这样做呢？……难道上帝把我们西班牙人创造得不如其他凡人……我们像古罗马的公民一样都是人，所以，贺拉斯有过的权利，我们也应该有。人们将会说，我们没有掌握符合我们的规则的永恒艺术。但事情真是这样的吗？我们有艺术，我们也有约束我们的规则，而其中最重要的一条就是模仿自然，因为诗人的创作反映自然，以及反映他们所处的那一时代的风尚和精神。"

这就是说，西班牙喜剧作家拒绝接受古希腊古罗马的戏剧规则，首先是因为他们生活在另外一个时代，另外一个国家；是因为他们是为有着自己一套判断准则和自己的口味的人民在创作。这并不是说古人的口味不好，但肯定地说，他们的口味和洛卜的同胞们的口味不一样，而这就使西班牙人有了排斥古希腊古罗马人的戏剧规则的足够理由。

还是在一五三〇年，路易斯·维委斯在一篇谈到修辞学和诗学的基本规律的论文中指出，古代学者的规则是经验主义的，是他们从那个时代的艺术实践中得出来的，所以这些规则不一定带有普遍性。维委斯反对过分地赞美古代学者，并且认为把现代艺术看作站在巨人肩上的一个侏儒的比喻是谬误的和幼稚的。实际上，古人也不是什么巨人，维委斯的同时代人也不是侏儒；维委斯说："这些人和那些人有同样高的身材。"

塞万提斯的剧本《走运的坏蛋》的第二幕开场，是两个剧中人物——喜剧和好奇心的对白。喜剧说："时光在改变事物，在革新艺术，给旧的发现添加新的因素是轻而易举的事。过去我很好，但是仔

细看看的话，我现在也不错，尽管我并没有遵照塞纳加[1]、泰伦斯和普劳图斯，以及你知道的希腊人告诉我的那些重要规则。我离开了这些规则中的一部分，保留了其他部分，这是因为不肯就范于艺术的一般习惯要求这样做。”

洛卜在《惩罚不是复仇》一剧的前言中告诉人们，他写这个剧本“用的是西班牙风格，而不同于希腊式的古风和罗马式的严谨，我没有采用幽灵、信使和歌队[2]；这一切是因为口味是可以改变规则的，就像它能改变时装的式样，就像时间能改变那风尚一样。”

桑切斯在我们上引的那篇论文中写道：“为什么洛卜就没有创造新的诗的艺术的权利呢？要知道，人民在要求这个，我们时代的风尚在要求这个，而事物本身也在要求这个。我们现在都在赞美西塞罗的演说词。但是，如果西塞罗今天出现在阿立卡拉大学，并且重新发表一次他先前发表过的演说，我们就一定会被它的枯燥无味折磨死的。既然自然在否定旧的、追求新的；那么我们也应该紧随着自然，以免落后……洛卜所做的正是今天的自然、风尚和思潮本身的要求。他写的是符合艺术的，因为他追随着自然。恰恰相反，如果西班牙喜剧是根据古代学者所制定的规则和规律创作出来的话，那么西班牙喜剧就将违反自然和诗学的基础。”

佛朗西斯哥·德·拉·巴勒拉在一六二二年也指出，满足了和当时（古代）观众要求的古代作家的剧本，不可能适合十七世纪西班牙人的提高了的口味。

提尔索在文集《托勒多的别墅》（一六二四年）中，雄辩地阐述了同样的思想：“如果您反对我的看法，——堂·阿勒赫说道（提尔索通过阿勒赫的话为洛卜的戏剧辩护）——认为我们这些继承着由

[1] 塞纳加（约公元前四——公元六五），古罗马悲剧作家。——译者注。

[2] 幽灵、信使与歌队都是在古希腊戏剧中常见的表现手法。在古希腊舞台上还有专门传送幽灵上下的“降神机”设置。信使在古希腊悲剧中有很大作用，特别是在埃斯库罗斯的个别悲剧中（如《波斯人》），信使的说白成了剧本内容的基本组成部分。歌队更是古希腊戏剧的一个重要特征。在最初它起着舞台主要角色的作用，后来演员的人数逐渐增加以后，歌队的作用才有所减小。歌队的人数也有规定：悲剧的歌队一般由十二人组成（从索福克勒斯开始增加到十五人），喜剧的歌队由二十四人组成。——译者注。

最初的（喜剧）创造者们开始了的事业的人，必须遵循他们制定的规则，至少是为了不致让人家说我们虚荣心很重，说我们对那些为我们照亮了道路的人不尊敬。如果是这样的话，那让我告诉您，尽管他们也应该得到赞扬，因为他们毕竟克服了每一件事情开始一定会碰到的困难；但是，有一点是毋庸置疑的：为了让那由他们开始了的事业完美起来，就必须在保留住某种永恒的实质的同时，用另外一种更完美的、更加符合所积累的实际经验的表现手法来代替它。我们今天的音乐家如果能想到，第一批音乐家是根据铁锤敲击铁砧的叮当声，发现了声学上的声域变化规律的，那么今天的音乐家们应该继续跟那火神的沉重器械打交道才对。”下面他又写道：“在自然和艺术之间存在着这样的区别，自然界的东西从它形成时起就不再变更了，梨树上永远长梨子，乌荆子树只会生出坚硬的果实。当然，不同的土壤和气候的影响，往往能使它们变种，因而产生了几乎是全新的品种。这样的情况出现在艺术领域中显得更合理些，因为艺术是以人们的无常的爱好为转移的。事物的本质可能由于改变着服装式样和创造着手工艺术的时髦而有所变化。自然界靠了人工接木技术，每天都有新的果实出现。那么，当模仿着自然界的生活的喜剧在改变它从古人那里继承过来的规律时，还有什么可以奇怪的呢?”

由此可见，西班牙戏剧家反对古希腊古罗马的规则是基于艺术发展的需要；不管古代的作家们多么优秀，他们毕竟是站在一条道路的起点上，而这条道路要通向一个又一个新的高峰。

不仅如此，在涉及到这个问题的时候，有关艺术创作自由和作家写作风格的论点也被提了出来。宾西阿诺就在他的论文中说过，“只因为从前无论是荷马、维吉尔、欧里庇得斯或是索福克勒斯都没有运用过某种艺术表现手法就批驳某种艺术表现手法，这种做法是难以使人心服的。”差不多也是在那个时候，巴尔托洛梅·列奥纳尔多·德·阿尔赫索拉在给列姆斯公爵的信中讨论到讽刺性作品的风格时写道：“先生，我一生都是尊重这些规律的，因为它们是真正的，而它们的创造者是可敬的；但是，我始终是在设法使我对于它们的尊敬不致变成为一种偏见，因为……有时候一个优秀的作家应该和规律相悖，应该高于规 律……”下面阿尔赫索拉列举了

一些古人的例子，证明用前人制定的规则来束缚诗人的创作的独立性是没有道理的。

文艺复兴时期的西班牙戏剧家，在原则上推翻了古代学者制定的规则，因为这些规则不能适合西班牙观众的口味，因为遵循这些规则将不符合作为艺术基础的模仿自然的原则，同样地也不符合使艺术完美化和造就艺术家的独特风格的要求。

三

洛卜和其他文艺复兴时期的西班牙戏剧家表示反对古希腊古罗马的“规则”（preceptos）。但是，他们实际上攻击的不是亚里士多德所阐明的原则，而是亚里士多德的意大利注释者们从他的《诗学》中任意引伸出来的那些毫无根据的结论。其中包括众所周知的三一律和严格区分戏剧作品体裁形式的原则。

我们知道，亚里士多德仅仅确定行动一致的原则是神圣不可侵犯的。关于时间的一致问题他没有想制定任何普遍规律，而仅仅表示希望悲剧的戏剧行动时间最好不要超过一昼夜。至于地点的一致律，他根本就没有提到过。

但是，十六世纪意大利的亚里士多德研究者们（如清西奥、明屠尔诺）宣布时间的一致原则和行动的一致原则是同样必需的。地点一致律的要求虽然没有规定，但是，既然有了上述两个一致原则，它的存在也就理所当然了。

十六世纪末——十七世纪初时，三一律已经在西班牙广为传播开来。不少人出来拥护这些戏剧规则、特别是其中的时间一致律，而它也正是西班牙文艺复兴时期的戏剧家们的主要攻击对象。譬如大家都知道，塞万提斯是如何尖锐地批评违反时间和地点一致律的现象的（《堂·吉诃德》第四十八章。）[1] 塞万提斯在

[1] 在《堂·吉诃德》第四十八章中，塞万提斯描写了主教和牧师对当时西班牙戏剧的敌视。如牧师说：“……演一个孩子，第一幕出来还是在襁褓之中，第二幕里就是个有胡子的成年人了，天下能有再比这更荒谬的事吗？……”但是，主教和牧师在这一章中针对西班牙民族戏剧说的种种不满的话是否真是代表了塞万提斯的观点呢？这还是个争论的问题。参看第二二二页译者注。——译者注。

喜剧《彼得罗·德·乌尔德玛拉斯》的最后一幕中也提出了类似的论据。[1]

支持“时间一致律”原则的西班牙人，在关于戏剧行动时间的长度限制问题上发生了分歧。阿里芳索·鲁佩斯·宾西阿诺认为悲剧的行动时间可以延至三天，而喜剧的行动时间则可以延长到五天；卡斯卡勒斯宣布十天时间是戏剧行动的最大时限；苏阿列斯·德·菲格鲁阿则主张二十四小时是戏剧行动长度的理想时限，但是也可以把它延长至三昼夜。所有这些学者都以真实的必要性，作为论证他们各自论点的依据；关于这点宾西阿诺指出，真实是“一切诗的模仿的目的，而对于喜剧艺术更是如此。”

但是，西班牙民族戏剧的拥护者们，为自己破坏时间、地点一致律原则的权利，提出了同样值得注意的论据。洛卜在《写作喜剧的新艺术》中建议剧作家：“不必惦念着要把戏剧行动在一天之内结束，尽管这样做不符合亚里士多德的意见……只要把戏剧行动的时间尽量压缩就可以了。但是，如果诗人描绘的是一件延续了好几年的事件，那就让他把这段时间，在幕与幕之间交待过去；而如果有某个剧中人物需要出外远行，时间上的处理方法也可以是如此。我知道，这样的自由不羁的做法一定会使学究们感到愤怒，那又有什么呢，对此心怀不满的学究们尽可不必来观看我们的剧本演出。”洛卜在这里用西班牙人的性格和口味来解释他对时间、地点一致律所持的态度，因为要考虑到“在两个小时之内不给他们看到从人类诞生到末日审判的一切”，是不会使他们心满意足的。在另外一些地方，他提出了心

[1] 在剧本《彼得罗·德·乌尔德玛拉斯》的结尾处，滑稽的剧本主人公邀请观众改日来看这样的喜剧：

“第一幕主人公呱呱坠地，
而第二幕时他就有了胡子，
他已经是个天不怕地不怕的淘气鬼。
后来他为父亲报了仇，
还在一个名不见经传的王国，
登上了国王的宝座。”

塞万提斯在这里正是通过剧本主人公的口“尖锐地批评违反时间和地点一致律的现象”。——译者注。

理方面的理由。例如，在剧本《两个男人的婚姻》中，洛卜通过一个剧中人物的口说道："我在西班牙观看喜剧的时候，使我深感不满的是骑士的一见钟情。即使在我知道故事过两个小时就要结束的情况下，我也总是愿意戏剧行动的时间起码要过去了一个月后，再让剧中人物去恋爱。"换句话说，洛卜认为遵循时间一致律不可避免地会导致对心理真实的歪曲。大多数西班牙民族戏剧的保卫者们只是重复了这些论据。甚至直到晚年才承认了洛卜戏剧的胜利的塞万提斯，也在我们已经提到过的喜剧和好奇心的对话中（剧本《走运的坏蛋》）为破坏三一律的行为作了辩解。

给洛卜派在三一律问题上所持的立场作最充分论证的是提尔索·德·莫利纳，他把三一律的支持者们所能做到的"物质的"真实和"精神的"、心理的真实对立起来。在分析爱情喜剧的时候他指出，如果为了使它符合三一律的要求而采用削足适履的方法，那么所描写的情感的真实性必定会受到损害。提尔索写道："喜剧一定得拥有能使它的戏剧行动得以结束所需要的那些时间量。所以人们才把文学称为活的图画！如果死的图画尚能在有限的画布上描绘出远景和空间，那么难道可以不把这种画笔所能有的自由也给予鹅毛笔，特别是如果我们承认，喜剧这一艺术形式的表现力要远胜于图画的表现力。"

西班牙文艺复兴时代的戏剧家在排斥时间、地点一致律的同时，承认了亚里士多德制定的行动一致律原则。但是，他们反对对这一规律作表面的、形式主义的解释；正是这种表面的、形式主义的解释在亚里士多德的意大利研究者们的论著中占了上风。

意大利的戏剧理论家要求戏剧行动集中地围绕着一个人物而展开；西班牙民族戏剧的拥护者们却不是这样，他们要求戏剧行动的内在的一致性和内在的完整性。

鲁彼斯·宾西阿诺在论文《古代诗学哲学》中就说明了这样的观点。宾西阿诺认为，戏剧情节应该具有一致性、多样性和真实性。根据他的意见，艺术的文学作品酷似一头完善的动物，它的身躯的各个部分都很匀称，而且是密切地互相配合着的。但这并不是说，宾西

阿诺主张简化情节以使戏剧行动集中于一个人物的周围展开。宾西阿诺写道：“不仅是主要内容，而且整个情节也可以由几个戏剧行动组成，但在这种情况下应该有一个主要行动。要知道在活物的机体中我们也能看到很多器官，而心脏是它们的主体和原动力。”也就是说，在宾西阿诺看来，行动的一致不是情节的一致，不是要求完全排斥非主要的情节线索，而是要求突出其主要的戏剧冲突，并使其他一切都从属于它。

在《写作喜剧的新艺术》中，洛卜表明自己也是行动一致律的支持者。他这样告诉剧作家道：“情节应该是一个行动的整体，不能打破它的完整性，把它分裂为许多孤立的事件；也不能中断它的连贯性，以致破坏了原来的构思；应该想法让它的部分和它的整体浑然一气。”但是我们都知道，在洛卜的剧作中，常常有两条或几条情节线索平行发展的情况。这是不是意味着洛卜在创作实践中抛弃了自己所确立的理论原则呢？这只是意味着洛卜对行动一致律的理解，要比“古典的”戏剧家和戏剧理论家的理解广阔得多。在大多数的情况下，这样的平行的情节线索是互相交错、互相制约的；所以，为了不致使剧本的思想内容和人物形象的艺术完整性受到损害，就不能抛弃其中的任何一条线索。对于洛卜说来，行动的一致首先就是作品的内在的完整性，是艺术构思的深刻的思想统一；也正是它们保证了贯穿整个戏剧作品的艺术感染力。

由此可以看出，洛卜和洛卜派的戏剧家们反对时间、地点一致律，又以新的含义解释行动一致律；这在实际上并不是和亚里士多德争论，而是在和他的那些意大利研究者们争论。但是，当洛卜他们在坚持悲剧因素和喜剧因素相互混杂的原则时，他们所反对的已是这位古代希腊思想家的美学观点本身了。

意大利的理论家们认为，戏剧作品由于解决不同的课题，并且有不同的反映对象，因此，它们可以严格地区分为悲剧体裁和喜剧体裁。在意大利人的戏剧理论中，提出了以严格的人物身份等级区别来决定戏剧体裁的原则：悲剧描写帝王将相等显贵的生活；喜剧的描写对象则是“第三等级”人民。

在西班牙也有过不少类似的言论。譬如，佛朗西斯哥·奥尔齐斯

在论文《为在西班牙上演的喜剧辩护》（一六一四年）中断言，“在喜剧中应该放进一般的人物——普通百姓，描述的也是些最平凡的事情；悲剧中的人物则应该是国王、王子、将军和英雄豪杰。由此可见，我们时代写作喜剧的诗人，远远地离开了古代学者教给我们的规则，在我们这些诗人的喜剧中，所有阶层的人物都在一起行动……在悲剧中应该有号啕大哭、放逐和死亡，应该有崇高和雄壮的语言；在喜剧中的则是情场的角逐，是欢乐和消遣，它的语言是平易和普通的；悲剧有不幸的结尾，而喜剧的结尾是皆大欢喜的。”鲁彼斯·宾西阿诺，卡斯卡勒斯和安东尼奥·鲁彼斯·德·维加（论文《我们时代的赫拉克利特和德谟克利特》一六四一年）等人，也大致是这样地判断悲剧体裁和喜剧体裁的。但是，这些支持用人物等级地位区分戏剧体裁的人的声音，却被主张悲剧因素和喜剧因素相混杂的人的合唱声淹没了。

巴尔托鲁米·托列斯·纳阿罗早在他的喜剧集《普罗帕拉基雅》的序言中，就排斥了用人物等级地位来区分体裁的原则，而主张以思想和题材内容为依据的区分原则。[1] 后来，璜·德·拉·库厄瓦、洛卜和洛卜派的其他戏剧家都支持这样的观点。

在《写作喜剧的新艺术》中，洛卜介绍了那些主张严格划分戏剧体裁的人的意见后，向剧作家建议道：“你们在为自己的喜剧选择情节的时候，不要担心在喜剧中牵涉国王（请严格的规则原谅我吧），虽则要承认，我们的国王，明智的菲利浦每次看到在喜剧中有国王出现的时候总是不太愉快的。[2] 这或许是因为这种做法违反了艺术规则，也许是因为他觉得即使在虚构的故事中，让帝王将相出现在平民百姓的周围，也是不能容许的。”洛卜接着说：“把悲剧的因素和喜剧的因素，把泰伦斯和塞纳加混

[1] 托列斯·纳阿罗是最早的西班牙剧作家之一。生年不详，卒年大约是一五三一年。《普罗帕拉基雅》是他于一五一七年出版的喜剧集。纳阿罗主张戏剧只能有一个统一的体裁——喜剧。这种喜剧既有一般的喜剧因素，又有一般的悲剧因素；但根据剧本的题材内容，纳阿罗认为可以把喜剧分为两种：一种是内容纯系作者臆造的喜剧，另一种是直接反映生活现实的喜剧。——译者注。

[2] 菲利浦二世（一五二七——一五九八年），西班牙国王，在位时间是一五五六至一五九八年。——译者注。

成一体后，创造出来的倒真有点像帕西法爱生下的米诺陀[1]；剧本的一部分是严肃的，另一部分却令人捧腹。但是，这样的五光十色的作品能受人喜爱，自然界本身就是个很好的例子：它之所以美丽，就是因为它的五光十色。”所以，洛卜不仅是以人民群众的口味作理由，而且也是以模仿自然的要求，来论证了混杂悲剧因素和喜剧因素的合理性。

提尔索·德·莫利纳和利卡尔多·德·土里阿也是这样地为西班牙戏剧中的体裁混杂现象提出理论根据的。而土里阿还进一步指出，问题不仅在于在一个剧本中混合了悲剧因素和喜剧因素，而且还在于，这种有机结合的结果，产生了新的体裁——悲喜剧。和洛卜一样，土里阿也认为集喜剧因素和悲剧因素之大成的戏剧创作手法，是比较符合自然的，因此也是比较真实的。

莱辛给洛卜的论文以很高评价，他认为，在这篇论文中，西班牙戏剧家为自己“成功地辩解了”他对古希腊、古罗马的规则的“亵渎行为”。所以，在莱辛看来，洛卜为模仿自然而提出的将悲剧因素和喜剧因素相结合的这一要求，使洛卜“得到了他始料不及的更高的收获：他不仅净化了西班牙戏剧的缺点，而且还证明了至少这样的缺点算不得缺点；因为一桩模仿自然的事物，是不可能成为缺点的。”[2]

莱辛认为，洛卜所提出的混杂戏剧体裁的要求，是意外的收获，它的意义连洛卜本人也不可能估计到。莱辛的这个看法当然是错误的。洛卜所提出的这个要求，是和洛卜及其流派的整个美学体系有密切联系的、有意识地拟订出来的原则。

---

[1] 米诺陀是希腊神话中的人身牛首的怪物。据某些戏剧史研究者的意见，洛卜在这里可能是在嘲讽地影射他的反对者之一的卡斯卡勒斯对他的攻击。卡斯卡勒斯曾经把以洛卜为首的西班牙民族戏剧卑称为“怪异的双性神”（即一身具有男女两性的怪神）。——译者注。

[2] 莱辛：《汉堡剧评》，第六九篇，苏联科学出版社，一九三六年，第二五四页。

四

在文艺复兴时代的西班牙，差不多所有的戏剧家和美学论文的作者，都提出了“模仿自然”的原则。我们在本文屡次提到过的宾西阿诺的论文中，在安德烈斯·德·阿尔基耶达的《与德·库厄里雅尔侯爵讨论喜剧的书简》中，在库厄瓦、土里阿、卡斯卡勒斯、提尔索等人的论著中，都能找到“模仿自然”这一要求。这是可以理解的，因为“模仿自然”原则是文艺复兴时代西班牙戏剧的最重要的美学原则。莱辛曾经指出，在“模仿自然”的原则中包含着使艺术蜕化、进而使其变成简单地照抄生活现实的危险。莱辛写道：“……自然提供的例子，给崇高的和滑稽的因素的结合作了辩护，同样它也为一切没有计划、没有相互联系和没有合理思想的戏剧怪态作辩解。”[1]洛卜和他的同盟者们是不是避开了这一危险呢？分析了文艺复兴时代西班牙戏剧家关于“模仿自然”原则的观点后，就能找到对这一问题的解答。

对于洛卜和他的戏剧流派来说，“模仿自然”的原则和艺术真实的要求是相吻合的。他们认为，“真实可信”（verosimilitud）是真正艺术的最重要的条件。洛卜说：“如果作者描写的是谁也不知道、谁也没有见过和记述过的事物，读者或听众能够一下子就识破他的作假。一个没有真实的外观的东西是不能感动人的，因为这正像塔索在自己的《诗学》中所说的，没有信仰的地方，不会有读后的印象和快感；他还举出品达作例来加强自己的论点，他一再强调选择真实可信的事物来作题材的必要性，这些事物曾经有过、将来也还会有，而且关于它们还有某些资料作证。”

在《写作喜剧的新艺术》中，洛卜警告自己的笔友们说：“永远也不要描写不可能存在的事物，因为艺术的最高规则告诉我们，除了真实可信的事物以外，它不能模仿任何东西。”

卡斯卡勒斯认为，诗是借助语言来模仿的艺术。根据他的定义，“模仿”就是“写真地（pintar al vivo）表现和描绘人的行动、

---

[1] 莱辛：《汉堡剧评》，第七〇篇，第二五六页。

事物的性质和各种类型人物的面貌，使其具有原来的状态和相互关系。”

宾西阿诺认为“真实可信”是一切艺术最重要的和有决定意义的条件，而且特别强调指出它对于戏剧艺术的意义：“戏剧表演最能够激动人心，因为它们的形象（su imitación）是目所能及的；因为行动是在目光的控制之下，所以和其他需要通过听觉或阅读来接受的记叙形式的艺术作品比较起来，这里出现的任何一个违反真实的错误，都会更加明显……因此，在这种积极的记叙形式（即戏剧）中，特别需要符合真实。”

文艺复兴时代的戏剧家们把“模仿自然”原则，作为艺术中的生活真实的要求提了出来，在这一点上他们是继承了亚里士多德的美学原则。因此，洛卜在阐明喜剧的任务时，引用了这位古希腊的权威作证：“雅典人在自己的喜剧中，以其特有的优美风格批判了邪恶和低劣的风尚……——他在《写作喜剧的新艺术》中写道——这就是为什么土列耶（西塞罗）把喜剧称作‘风尚的明镜，真理的生动体现’的缘故。”

无论是洛卜，或是西班牙文艺复兴时代的其他作家，都没有把遵循生活真实的原则，归结为对实际的生活现实作冷漠的再现。但是，在对这一原则的理解的本身，当时还存在着两种倾向。

柏拉图哲学的忠实信徒宾西阿诺代表一种倾向。他认为，实在的现实只不过是理念的“真正现实的”世界的影子。所以在他看来，现实的生活仅仅是一些局部的、个别的现象的堆砌，而不能包含客观真理和“生活真实”。同样，对他说来，诗的形象永远不是现实物的反映，而是希望物的反映；它永远不是实际有的，而是“从来没有过、但可能会有的”。这就是为什么宾西阿诺要宣布，“在自己的作品中没有虚构成分的卢克莱茨、琉善和其他作家，都不能算是诗人。他们在作品中不是模写事物，而是把它再现成它过去、现在和将来的样子。而诗的艺术要创造事物，让它在世界上再生……历史学家着眼于局部的真理，诗人则能在普遍真理的领域中自由行动，但是这样做要既不与所写的内容、也不与真实感发生矛盾。”对于宾西阿诺说来，诗不仅高于以生活现象的事实为基础的科学，而且高于生活本

身，因为根据他的意见，诗把存在的事物和不存在的事物结合起来了。和这个关于生活真实的唯心主义观点相对立的，是卡斯卡勒斯关于这一问题的朴素的唯物主义观点。

卡斯卡勒斯首先驳斥了关于诗的描写和“历史的”、即现实生活中存在的真实不能相容的观点。他认为：“故事情节是对某一个人或某一事物的行动作这样一种模仿……把它模仿成它应该出现的那个样子，或是模仿成根据真实性的原则和必要性的原则，我们将它想象成的那个样子。”

由此可以得出结论，艺术的真实不等于生活现实中的任何个别现象的真实。卡斯卡勒斯主张艺术家有选择生活现实素材的权利，艺术家可以摈弃非本质的、次要的、偶然的现象，而突出其有典型性的，或像他说的“带普遍性的”。洛卜在支持“人类的真实”的同时，指出了深刻和全面地认识生活现实对于诗人的必要性；没有这样的认识，诗的创作将是不可思议的。但是，洛卜和卡斯卡勒斯一样，在阐明深刻认识生活现实和实践是艺术创作的必要条件的时候，并没有把艺术看成是被冷漠地再现了的现实生活，而是人类生活的诗化了的真实；洛卜指出了艺术真实对于生活真实的从属关系，但并没有把它们混为一谈。承认这一原则，特别是使这一原则在艺术创作实践中得以贯彻，是洛卜的极其伟大的功绩，也正是这个决定了在他美学思想中占优势地位的现实主义倾向。

但是，如果说卡斯卡勒斯从这一论点出发，在理论上论证了诗人有权把心中所希望的描写成现实的，那么，洛卜经常地在创作实践中贯彻了这点。在他的喜剧作品中，现实生活时常被他理想化。诗人对现实生活中的实际矛盾的深度估计不足，所以他让新生的力量没有经过严酷的斗争就取得胜利。这正是由于洛卜和文艺复兴时代的其他戏剧家们，不仅力求把自己的喜剧变作“风尚的明镜”，而且还企图使它成为“真理的生动体现”的缘故，他们把自己的乌托邦的愿望当作了现实。在这一点上，首先表现出了洛卜及其流派在艺术创作方法上的狭隘性和局限性。

洛卜在《写作喜剧的新艺术》中写道：“真正的喜剧和一切其他形式的艺术有同样的目的，这就是要模仿人们的行动和描绘

这一时代的风尚。”从这里可以看出洛卜流派的一个重要的美学原则：要求首先描绘当代的风尚，要求在戏剧行动中揭示出这一时代的典型特点。洛卜的喜剧和文艺复兴时代的整个西班牙戏剧的基本内容，就是描写洛卜所处的那一时代的生活和风尚。虽然许多成为文艺复兴时代西班牙小说注意中心的重大现实生活问题没有被洛卜所发现，虽然现实生活中的其他一些问题，也由于洛卜他们对旧的腐朽生活的反抗力量估计不足而没有能在剧本中得到完全确切的反映；但是，把现代题材作为主要的戏剧素材这一事实本身，就有很重大的意义。

从上面提到的那个关于喜剧目的的定义（“模仿人们的行动和描绘这一时代的风尚”）中，无论是洛卜还是西班牙文艺复兴时代的其他戏剧家，似乎都没有能得出必然的结论说，必须不仅用具体的历史的眼光看待被描写的事件，而且还须用这种眼光来看待被描写的人物性格和心理。洛卜和他的同时代人对于人物的心理都缺乏历史主义的认识。洛卜没有能充分地说明人物性格的社会的和民族的特点及其制约性。西班牙文艺复兴时代的戏剧家在描写现实生活时的这种视野的狭隘性并不是偶然的。他们关于人的道德本性的不变性和普遍性的观念决定了这个。洛卜要求人们遵循的“人类的真实”（verdad humana），其实也就是卡斯卡勒斯所谓的“带普遍性的真实”，关于这种真实，论文《美学一览表》的作者（即卡斯卡勒斯——译者）写道：“真实只有一个。曾经有一次是真实的东西将永远是真实的，时间的差别在这里不起作用，因为时间可以改变风尚和习惯，但是，从这些变化中不能得出结论说，真实本身也改变了。”这就是为什么，不管洛卜把戏剧行动设置在一个多么遥远的时代和国家，剧中人物的思想和感情还是一个样子的，他们或是体现出人道主义世界观的各个方面来，或是充当这种世界观的暂时的、很快就会被人们批驳得体无完肤的反对者的角色。从这里也反映出洛卜相信人、相信人的精神本质的美丽和纯洁的人道主义思想。“在洛卜的意识中，正面人物（特别是主角）是十全十美的个性，对于这样的人说来，感人的同情心、团结心（而如果需要的话还有自我牺牲和见义勇为的精神），都是对生活的直接的和理所当然的反应，而且也是在生活斗争中改造和

改变周围现实的有效武器。在优美动人的场景里，在积极主动的高尚行为中，正面人物的这些性格得到了最高的和最彻底的体现；在这些高尚行为的面前，渺小的功利主义，赤裸裸的唯利是图和强盗行径的一切表现，不仅都被揭发无遗，而且暴露出它们有害的、反社会的本质。”[1] 洛卜描写出普通人民在道德上要比许多豪门贵族高出一头，从而以鲜明的艺术形象，显示和揭示出普通人民的真正的灵魂美、英雄主义和人道精神，这是洛卜的一个卓越贡献。洛卜认为戏剧艺术的中心任务是对人民群众的道德教育。关于这个问题，洛卜的剧本《惩罚不是复仇》最后一幕的一段独白，给他在论文《写作喜剧的新艺术》中所阐述的思想作了很重要的补充：

“你难道不知道，——公爵问道，——现在的喜剧的任务是教育我们，告诉我们什么是善，什么是荣誉和什么是真理？为了达到这个目的，它在我们面前把我们能在生活中目睹到的一切：善和恶，恐惧和笑脸，忧伤和欢乐，把我们的整个生活的真实画面，都在行动中表现出来。它给我们提供善行的楷模，它对我们身上的恶习进行无情的谴责。它在我们面前宛如一枚明镜，无论是谁对着它，都能看清自己的面貌。”

洛卜把自己的戏剧创作劳动看成是高尚和神圣的事业，他写作是为了人民，并且适应着人民的口味去创作；洛卜关于戏剧艺术的道德教育作用的主张，正是他上述思想的必然结果。

这就是说，在一方面，洛卜的美学观的基本论点是古希腊古罗马学者的美学思想中所具有的那些现实主义因素的发展，另一方面，洛卜的美学观点又论证和确立了诗人在创作上的民族化的权利，也就是高度民主化的权利。洛卜不是一个盲目地从事创作活动的“自发的天才”，而是一个为了新的、真实的和民主的艺术而进行斗争的自觉战士。莱辛在争取实现以启蒙主义现实主义原则为基础的德意志民族戏剧的斗争中，雨果在那篇坚持生活真实、反对古典主义美学的陈旧法规的《克伦威尔序》中，都回顾了洛卜在论文《写作喜剧的新艺

[1] 勃·阿·克尔热夫斯基：《洛卜·德·维加的创作》，见《西班牙文化》，苏联科学院出版社，一九四〇年，第二一九——二二〇页。

术》中阐述过的观点，这绝不是偶然的。❶

（童道明译自列宁格勒大学学术丛刊：《外国文学》，一九五六年）

---

❶ 按：雨果在《克伦威尔序》中猛烈抨击三一律中的时间、地点一致律时写道："所以，我们强调指出，诗人只应该遵循自然、真实以及本身就是自然和真实的诗人的灵感，洛卜说：

当我要写喜剧的时候，
我就用六把锁将规则锁住。

真是这样。为了锁住规则，就是'六把锁'也并不嫌多。"——译者注。

论布瓦洛的《诗的艺术》*

〔苏联〕H. 西加尔

布瓦洛这位法国古典主义卓越的理论家，在他的诗学里总结了当时民族文学的主导倾向。他的创作活动正值十七世纪下半期。这个时期，法国完成了中央集权制的形成和巩固的过程，君主专制的威力已是登峰造极。这个中央集权制的巩固是以残酷的压迫为代价而达到的，但它对统一的民族国家的形成，间接地对法兰西全国文化和文学的形成，曾起过进步的作用。照马克思的说法，在法国君主专制是“作为文明的中心、作为民族统一的奠基者”[1] 而出现的。

法国专制政体虽然本质上是贵族政权，同时却力图在资产阶级上层中找寻支柱：在整个十七世纪里王权一贯地执行那巩固和扩充享有特权的资产阶级官吏阶层、即所谓“穿袍的贵族”的政策。马克思在一八五四年七月二十七日给恩格斯的信中指出法国资产阶级的这种官僚主义的性质：“……法国资产阶级从最初起，至少是从城市的发生起，……将自己组成国会、官僚政治等等，获得很大的势力，并不像英国那样，仅由于商业和工业。”[2] 同时十七世纪的法国资产阶级跟当时已经完成第一次革命的英国资产阶级不同，还是未成熟的、不独立的阶级，不能用革命的方法捍卫自己的权利。

---

* 本文原系《诗的艺术》（苏联国立文学出版社，一九五七年）的序言，这里的标题是我们加的。——编者注。

[1] 《马克思恩格斯全集》（俄文第一版），第十卷，第七二一页。

[2] 《马克思恩格斯通信集》，人民出版社，第二卷，一九五七年，第五六页。

资产阶级的倾向于妥协以及它俯首听命于君主专制的势力和威望，这在十七世纪四十年代末五十年代初，在福隆德运动时期，暴露得特别明显。这个成分复杂的反专制制度的运动，开始时是由有反对倾向的封建贵族发动，但是在农民群众中得到广泛的响应。在这个运动中，组成巴黎国会的城市资产阶级上层分子，背叛了人民的利益，放下武器，屈服于王权之下。以路易十四为代表（他在位的时间是一六四三至一七一五年）的君主专制本身也曾企图把上层官僚资产阶级和资产阶级知识分子置于宫廷的影响之下，使他们一方面跟在野的封建贵族残余相对立，另一方面跟广大的人民群众相对立。

这个依附宫廷的资产阶级阶层，在较广泛的城市资产阶级的圈子间曾是宫廷的思想、宫廷的文化和美学趣味的培养者和传播者（正像在经济生活方面，法国资产阶级历史上第一个当大臣的，即路易十四的首相柯尔柏所完成的类似作用一样）。

这条由路易十四自觉实行的政治路线，似乎是继续他的政治上的先驱者红衣主教李希留（执政时间为一六二四至一六四二年）所开始的那种“文化政策”。李希留是最早把文学和艺术置于国家政权直接控制之下的。在李希留建立法兰西学 院—— 这是文学和语言的官方的立法者——的同时，建立了美术学院和文艺学院（一六六〇年）以及稍后的音乐学院等。

但是，如果说路易十四当他在位的初期（一六六〇至一六七〇年）主要起着慷慨好施的文艺庇护人的作用，力求把杰出的作家和艺术家集合在他宫廷的周围，那么在该世纪的八〇年代，他对思想生活的干涉却带有极端残暴和反动的性质，这反映着法国专制政体向反动方面的总转变，开始了对喀尔文教的宗教徒和接近该教的天主教冉森教徒的迫害。一六八五年取消了那保证新教徒享有与天主教平等权利的南特诏令，开始强迫他们信奉天主教，没收不听命者的财产，迫害反对派的思想的任何表现。同时，那些耶稣会会员、反动的教会人士的影响都在抬头。

法国的文学生活同样进入危机和静寂的时期；德·拉·布吕耶尔的《性格论》（一六八八年），辉煌的古典文学的最后的一部杰作，是一本政论性的书，它记载了法国上流社会道德腐化败坏的情况。

在哲学方面也可以看到向反动方面的转变。如果说这个世纪的中期的主导哲学流派——笛卡儿学说——除了唯心主义成分也包含着唯物主义成分，那么这个世纪末期，笛卡儿的追随者及其门徒所发挥的恰恰是他学说中的唯心主义和形而上学的方面："现在，正当实在的本质和尘世的事物开始把人们的全部注意力集中到自己身上的时候，形而上学的全部财富只剩下想象的本质和神灵的事物了。形而上学变得枯燥乏味了。"[1]这个世纪中期伽桑狄[2]和他的门徒所代表的唯物主义哲学思想的传统也经历危机，他们在失宠权贵的贵族自由思想的圈子里无谓地耗费精力；但是只有一个大人物体现了法国唯物主义和无神论的哲学遗产，这就是比埃尔·培尔[3]，他被公允地认为法国启蒙学派的精神上的父亲。

布瓦洛的创作活动在其连续的进展中反映出当时社会生活和思想生活中所发生的这些复杂过程。

一

尼古拉·布瓦洛-德彼雷奥于一六三六年十一月一日出生于巴黎一个富裕的资产者、律师、巴黎国会官员的家庭。为了在耶稣会学校接受当时通常的古典教育，他开头进索尔蓬（即巴黎大学）的神学系，以后进法律系，但是由于对这种职业没有感到丝毫兴趣，他拒绝了头一次委托他的诉讼案件。一六五七年，当父亲死后，他在物质上得到独立（他父亲的遗产保证他有相当大的终身收益），因此布瓦洛可以完全献身于文学了。一六六三年他开始印行他的小诗，然后又刊行讽刺诗（其中最早的是在一六五七年写成的）。六十年代末以前，布瓦洛出版了九首讽刺诗，里边附有一篇理论性的《论讽刺诗》，作为第九首诗的序言。这个时期，布瓦洛跟莫里哀、拉芳丹和拉辛接

[1] 《马克思恩格斯全集》，人民出版社，第二卷，一九五七年，第一六一——一六二页。

[2] 比埃尔·伽桑狄（一五九二——一六五五），法国唯物主义哲学家，物理学家和天文学家。——译者注。

[3] 比埃尔·培尔（一六四七——一七〇六），法国杰出的政论家和哲学家，无神论者，编有《历史批判字典》，狄德罗编撰《百科全书》时曾以它为典范。——译者注。

近。在七十年代他写了九首赠诗，《论美》和讽刺性的喜剧诗《经柗吟》。一六七四年完成了诗体论文《诗的艺术》，他是依照贺拉斯《诗艺》的范式来写这本书的。在这个时期，布瓦洛在文学理论和文学批评方面的声望已经是人所公认的了。

与此同时，布瓦洛在卫护进步的民族文学而反对反动的社 会力量的斗争中的不调和的立场，他在当时给予莫里哀和稍后给予拉辛的支持，以及对那些有时得到权贵背地支持的末流作家的坚决回击，所有这一切使得他无论在文学集团、或是贵族沙龙中都树立危险的敌人。在这里，起着不小作用的还有他的讽刺诗里的那些大胆的、"自由思想的"抨击，这是直接用来反对上层贵族、耶稣会会员和上流社会的伪善者的。例如，布瓦洛在第五首讽刺诗中痛斥"空虚的、虚荣的、游手好闲的、以祖先的功勋和别人的英勇来自夸的贵族"，并且以第三等级的"个人高尚"思想跟贵族的世袭特权相对立。

布瓦洛的敌人不顾一切地同他斗争，疯狂的贵族威胁着要以棒击来惩罚这位大胆的资产者，教会里的黑暗势力要求处他火刑，无聊的文学家在侮辱性的诽谤书中尽其攻击之能事。

在这种情况下，能给诗人唯一的保障和保护，使他不受迫害的，只有国王的庇护，布瓦洛认为利用这个庇护是合理的，加之他的战斗性的、讽刺的热情和批评有时并无专一的政治方向。布瓦洛的政治观点跟绝大多数的同代人一样，是君主专制的拥护者，长期以来，他对君主专制是抱有乐观的幻想的。

七十年代初，布瓦洛成为接近宫廷的人，一六七七年国王任命他和拉辛为官方的历史编纂官，这好像是故意表示对这两位资产者最大的赏识，在颇大程度上是对那些还带着反对派情绪的旧贵族而发的。

我们应该说，这两位诗人值得赞扬的是，作为"太阳王"统治时代的历史家，他们并没有完成使命。路易十四的许多次战役是侵略性的，对法国来说是破坏性的，加之，从八十年代开始的战役还是失败的，这些战役不能使健全理性的捍卫者布瓦洛感到兴奋，他痛恨这极大的荒诞行为和无理性的残酷，因而在第八首的讽刺里以愤怒的词句来痛斥君主的征服狂。

从一六七七到一六九二年，布瓦洛没有写出任何新的作品。到这

时为止在讽刺诗和文学批评两个方面发展的他的创作，丧失了它的基础，因为作为他的文艺批评和美学理论的源泉和资料的当代文学，正经历着深刻的危机。在莫里哀逝世（一六七三年）和拉辛搁笔不写戏剧（与一六七七年《菲德尔》的失败有关）以后，法国文学的主要体裁——戏剧变成无人领导的状况。占据主要位置的是一些末流人物，他们在当时只有把布瓦洛当作讽刺抨击和斗争的对象时，才对他发生兴趣。这正是要为真正的大作家扫除道路的时候。

另一方面，在八十年代难堪的专制和反动的情况下，要提出更广泛的社会道德问题已不可能。加之在这个宗教迫害的时期中，布瓦洛跟冉森教派思想上的领袖们的悠久的友谊联系也起着某种作用。与拉辛不同，他跟他们的联系是从来没有中断过的。布瓦洛由于自己的思想方式，同一切宗教的宗派主义和伪善行为格格不入，因而对冉森教徒的某些道德观念抱着无疑的同情，重视他们的教义中崇高的伦理上的原则性，这种原则性在与腐化的宫廷风尚和耶稣会会员的不讲道义相对比之下，特别显得出色。然而要公开地挺身捍卫冉森教徒，哪怕就在道德问题上，也绝对不可能。而写那些符合政府意旨的东西，布瓦洛又是不愿意的。

然而在九十年代初，他打破了十五多年来的沉默，又写了三首赠诗和三首讽刺诗（这里边的最后一首，就是第十二首，是直接反对耶稣会会员的，只有经过十六年，作者逝世以后才初次付印）。就在这几年内写的理论性的文章《郎加纳斯诗笺》，是长期尖锐论争的成果，这场论争是一六八七年在法兰西学院，由查理·贝洛勒开始，是为了捍卫新文学并获得“古今之争”之称。在这里，布瓦洛坚决地卫护古代文学，逐点驳斥贝洛勒和他的信徒的著作对荷马的虚无主义的批评。

布瓦洛的晚年因为沉重的疾病而陷于忧郁。在跟他有悠久的友谊和创作联系的拉辛逝世（一六九九）之后，布瓦洛十分孤独。他们积极参与创造的文学，已成为经典作品，而在积极和紧张的斗争中所诞生的他本人的诗的理论，在迂儒和模仿者的手里也变为僵化的教条了。

十八世纪初，法国文学的新道路和新命运还只是模糊地、隐约地

粗具轮廓，而浮在表面的东西则苦于空洞、无思想性和平庸。布瓦洛在一七一一年逝世，这正是头一批启蒙运动者出现的前夕，但是他是完全属于十七世纪伟大的古典主义文学的，对于这一古典主义文学，他是第一个善于按照其成就加以评价，加以赞扬，而又善于在他的《诗的艺术》中从理论上认识它的意义。

二

当布瓦洛进入文学舞台的时候，古典主义在法国已得到确立并成为主导的文学流派。高乃依的创作确定了民族戏剧的发展道路，而以他的《熙德》为中心的论争，乃是探讨许多古典主义美学理论的推动力。然而，虽然有大量的理论著作，提出了诗学上的一些个别问题，其中却没有一种能够根据当代法国文学的材料给古典主义理论以概括的、充分的表述；也没有强调指出古典主义跟当时其他文学派别相对立那些争论的方面。只有布瓦洛完成了这个工作，这也就是他的不可置辩的历史功绩。

古典主义的形成，正反映了十七世纪中期法国社会所经历的过程。跟这些历史过程相联系的是严格的规则和纪律的精神，是不可动摇的权威的精神，而这正是古典主义美学的指导原则。

对古典主义者来说，人类的理性是不能动摇、无可争辩的万能的权威，它在艺术中的合乎理想的表现乃是古典的古希腊古罗马的文物。古典主义理论家从那摆脱具体历史和日常生活事实的古代世界的英雄气概中看到现实生活的抽象而概括的体现的最高形式。古典主义诗学从那里得出一个基本要求：遵循古希腊古罗马的范例去选择情节和人物，因为对古典主义的诗歌（特别是它的主要体裁——悲剧）说来，最有代表性的是再三利用借自古代神话和历史的同样的传统性的形象和题材。

古典主义的美学理论在唯理主义哲学的基础上发展起来，而这个唯理主义哲学是在笛卡儿的学说中得到最完美最彻底的表现的。可作为这个学说的代表性的东西是人类本性的两种因素——物质的和精神的——对立，亦即代表“卑鄙的”、“动物的”自然力的肉欲和“崇高的”因素——理性的对立。这种二元论对文艺复兴时代的和谐和

完整的世界观说来是不存在的，它却表现在古典主义文学基本体裁的问题上，表现在理性和情欲间不可解决的冲突上，表现在高乃依和拉辛的悲剧里占中心地位的个人感情和超个人的义务间不可解决的冲突上。

另一方面，在笛卡儿学派认识论中理性的主要作用决定了古典主义者艺术认识现实的基本的原则和方法。笛卡儿学派哲学认为唯理主义的概括和抽象是唯一可靠的方法，因而它拒绝感性的、经验的认识。同样，古典主义的美学也激烈地否定经验主义地再现单个的个别现象；它的理想是抽象的、概括的艺术形象，这种形象排除一切个别的、偶然的东西。笛卡儿学派哲学和古典主义美学在现实的现象中只寻求一般的抽象的东西。

唯理主义的分析和概括帮助我们在周围的复杂世界里区分出最稳定的、合于规律的东西，它为了合于规律的主要的东西而抛弃偶然的次要的东西，这正是古典主义美学的历史功绩和深刻的进步作用，也是我们所珍视的东西。但是古典主义艺术在找寻普遍性的同时，却失掉了跟具体生活及其现实的历史的变化的形式的联系，把典型性理解为任何时间任何民族都是永恒不变的东西。

这种形而上学的不变性、“永恒性”，也曾是古典主义的审美理想，因为在古典主义美学中，不能有不同的美的概念，正如不能有不同的趣味一样。古典主义美学违反古谚“趣味无可争论”，提出了“好的”和“坏的”趣味的形而上学的对照。“好的”趣味是唯一不变的，它以定则为基础。一切不合于这些定则的东西被宣告为“坏的”趣味。因此有了古典主义美学的绝对的规范，正是古典主义美学自命为世世代代后裔的最高的、不容怀疑的法官，而它的局限性和保守性也正在这里。后来浪漫派所反对的也正是美学要求和审美理想的这种教条性质。

古典主义诗学的规范性质也表现在传统地划分诗歌为具有十分清楚而明确的形式特征的体裁上。古典主义美学不是完整地反映复杂而具体的现实现象，却是特别注意这个现实的个别方面，划给每一方面以自己的范围和诗的体裁的阶梯中的特定等级：日常的人类败行和普通人的“不理智”的弱点是“低级”体裁——喜剧或讽刺诗——的

题材；巨大的激情的冲突以及大人物的不幸和痛苦是高级体裁——悲剧——的题材；和平和宁静的感情被描写于田园诗，而忧郁的爱情的感受则被描写于哀歌等等。这种规定体裁固定不变的理论溯源于亚里士多德和贺拉斯的古代诗学，而在当代官阶等级的社会制度上，找到了一种支柱和根据。体裁划分为（相应的是在这些体裁中所描写的人物的划分）“高级”和“低级”正反映了封建社会的等级划分。因此，以狄德罗为代表的十八世纪进步的启蒙派的诗学恰恰是主要打击古典主义诗学中最保守的一个方面——体裁等级的划分理论，绝不是偶然的事。

在自己的诗的理论中含有进步和保守两方面的古典主义的两重性，明白地表现在它跟当时敌对的文学流派的斗争里。与此同时，既然这些文学流派有十分明确的社会基础，因而在两条战线上进行斗争的古典主义的立场也就具有较大的具体性和明确性了。

跟古典主义敌对的流派之一就是所谓“典雅派”，这种文学史上的现象正像莫里哀在喜剧《可笑的女才子》中所讥笑的风俗史上那种现象一样。这是贵族沙龙中主要采取纤巧的抒情诗形式的、过分雕琢的诗歌：风趣诗，讽刺短诗，谜语，通常以爱情为内容的各种各样的“即兴”诗，也有描写风流心理的小说。典雅派诗人轻视任何的深刻内容，极其讲究语言和风格的独出心裁，他们广泛地运用叙述的代用语，奥妙的隐喻和明喻，玩弄词句和概念。题目的无思想性及其狭隘性，以特选的不多的一些赠遗诗为目标，结果使那些追求文雅与新奇的雕琢词句变成自己的对立物，成为刻板的公式，形成沙龙的特殊语言。

但是不管典雅派诗人的美学原则和语言原则跟古典主义的理论相违反，十七世纪中期实际的文学关系的复杂性，使那许多自称为古典主义的拥护者和捍卫者的文学家们，常常同时又是贵族沙龙的常客，他们非常重视典雅的贵族的垂青。

古典主义跟当时文学这些最反动的流派的斗争开头带着模糊和偶然的性质；它只在莫里哀和布瓦洛进入文学界后才具有彻底性和原则性，并起着绝对的进步作用。

另一个跟古典主义敌对、但社会本质完全不同的流派就是所谓布

尔列斯卡文学❶。与典雅派不同，它常常同政治自由和宗教自由的思想打成一片，符合更广泛更民主性的读者群的兴趣。如果说典雅派文学力图把读者带入那个具有雅致的高尚情感、但却弃绝一切现实生活的虚构世界，那么布尔列斯卡派则力图使读者返回现实生活，贬低并非笑一切高尚的东西，使英雄气概降到平常生活的水平，推翻一切权威、首先是千百年来所尊崇的古代文明的权威。除了用现代生活为题材写出日常生活的小说外（索莱尔的《法兰西弘的真实的趣闻》❷，斯卡龙❸的《滑稽故事》），布尔列斯卡派作者以最喜爱的体裁来讽刺古典诗歌的杰作，例如维吉尔的《伊尼特》。布尔列斯卡派诗人让群神和英雄讲普通的、粗俗的“下流”的语言，实质上他们是力图破坏古典传统本身的声望，这就是贬斥“不可动摇的”“永恒的”美的理想，而这些传统的美的理想却是古典主义理论的拥护者号召人们加以模仿的。布尔列斯卡派的散文和诗所素有的那些自然主义地对待现实的因素是跟古典主义的概括的、抽象的艺术的唯理主义原则截然相反的。

如果说跟典雅派的斗争是古典主义毋庸争辩的功绩，那么它对描写日常生活的现实主义文学和布尔列斯卡诗歌的采取否定态度则明显地暴露它的反民主的特点。古典主义反对布尔列斯卡诗歌和日常生活小说里的自然主义的极端时，它完全抹煞布尔列斯卡派所素有的一切健康的富有生命力的、溯源于民间诗歌传统的东西。布瓦洛在他的《诗的艺术》中经常把民间滑稽剧、中世纪的诗歌和现代的布尔列斯卡派放在一起评价，认为这一切同样是他所憎恨的“贱民”的因素的表现，绝不是偶然的。

十七世纪文学中的主要流派就是这样，它们直接或间接地敌视古

❶ 布尔列斯卡的诗歌，是滑稽的、讽刺的诗歌的体裁。布尔列斯卡产生于古代，在文艺复兴时代得到发展，在十七世纪至十八世纪初由于反对专制政体的斗争而盛行起来。它最鲜明地表现在法国诗人斯卡龙的长诗《化装的维吉尔》里。——译者注。

❷ 索莱尔（一六〇二——一六七四），法国的世态小说作家。《法兰西弘的真实的趣闻》是法国“流氓小说”的第一个范例，它描绘的是十七世纪二十至三十年代的巴黎社会。——译者注。

❸ 斯卡龙（一六一〇——一六六〇），法国著名的诙趣诗人。他也写作喜剧，在这方面是莫里哀的先驱。——译者注。

典主义，而布瓦洛则用他毁灭性的批评火焰来反对他们。但是这种批评跟他正面的理论纲领交织在一起，而这个纲领则是以当代和古典的最杰出、最卓越的作家的创作为基础的。

三

布瓦洛是作为讽刺作家诗人而开始其文学活动的。当他在自己的讽刺诗里提出一般道德伦理问题时，他特别讲到作家的道德面貌和社会地位的问题，引用了许多当代诗人的例子来说明。在《论讽刺诗》中，布瓦洛特别坚持讽刺诗人对大家列举名人姓名的权利，在这里，他援引贺拉斯、朱文纳及其他诗人为例。把一般问题，跟那非常现实、非常具体的文学批评问题联在一起，这始终是布瓦洛晚年以前的创作特征，它特别鲜明、特别充分地表现在他的主要著作《诗的艺术》里。

从那跟古典主义的教条、首先跟布瓦洛的声望作斗争的浪漫主义时代开始，传统地把布瓦洛形容为乏味的迂儒，自己学说的狂信者、抽象的远离现实的理论家。但是不应忘记，几乎布瓦洛的每一种言论，在当时都是战斗性的、引人注意的，也不应忘记，他在同保守思想与墨守成规作斗争时，能够以真正热情捍卫自己的思想与见解。当布瓦洛建立美学理论时，他注意到的首先是自己同时代的读者和作者；他为了他们而写，而且所写的也不外乎他们。

布瓦洛的美学观点跟他的伦理理想是不可分地联在一起的，这种融合决定了布瓦洛在古典主义时代许多理论家和批评家中的特殊地位。他的早期的讽刺诗的基本主题，在《诗的艺术》中也占有重要位置，这就是文学的崇高的社会使命，诗人对读者的道德责任。因此布瓦洛无情地斥责广泛流行于典雅派文学代表者之间的那种对诗歌所采取的轻浮的浅尝即止的态度。那时在上流社会里，把练习点写诗的技巧，发表些关于新作品的意见，看作一种风雅；那些不求甚解的贵族们自命为真知灼见的行家、文学趣味的立法者，他们庇护某些诗人而攻击另一些诗人，他们建立或破坏人家的文学声誉。

在这个问题上，布瓦洛响应莫里哀，讥笑那些不学无术的、自以为是的上流社会的纨绔子弟，讥笑他们过分地重视时髦的文学爱好，

他又痛心地惋惜那些职业诗人的寄人篱下的屈辱处境，他们不得不依赖那些“傲慢的恶棍”的恩赐来维持生活，不得不为了老爷们厨下的残羹剩炙出卖自己阿谀奉承的十四行诗。当布瓦洛在《诗的艺术》第四章中又谈到这个问题时，他警戒跟诗人的美质水火不容的自私自利的动机：

> 但是我不能容许那些显赫的诗人，
> 不爱惜既得荣名，专在金钱上打滚，
> 拿着他的阿波罗向书贾进行典当，
> 把这些神圣的艺术变成牟利勾当。

布瓦洛拿有益于社会，有思想性的、能教育读者的文学来与这些听从任性的文艺庇护人的操纵、专为出卖而写作、内容空洞的“即兴”诗相对照：

> 那么你的缪司要多发些谠论鸿言，
> 处处能把善和真与趣味融成一片。

但是，这样有益于社会的作品，只有在道德上无可指摘的诗人才能写成：

> 因此你要爱道德，使灵魂得到修养。
> 人的精神尽管有潇洒出尘的豪兴，
> 他的诗句总带些未能免俗的心情。

《诗的艺术》第四章主要就是讲这个论点的，当布瓦洛提出这一论点时，他始终忠于他开始创作道路时就已选定并保持到晚年的那种道德家讽刺家的任务。布瓦洛对当代这些那些作家的态度，常常首先取决于这个社会道德的批评，而不是专门文学的批评。一些文学家曾用这样或那样的方法去陷害和攻击布瓦洛公正地称为法国文学的光荣和骄傲的、当时的进步的大作家，他们无可避免地受到布瓦洛的无情

的致命的批判。例如，布瓦洛在他首次发表的那些讽刺诗里经常提到曾参加诬蔑莫里哀运动的波尔苏的名字。在《诗的艺术》中被屡次地（直接或通过叙述）提到的让·斯居德里这个人，对他说来，不仅是个平庸的诗人，而且是个带头诋毁高乃依的《熙德》的人。反动的天主教诗人杰玛列·德·圣－索尔兰之所以为布瓦洛所痛恨，不仅因为他是文学上的敌人，是"基督教史诗"的捍卫者，而且因为他是耶稣会会员，是反对冉森教徒的恶毒的告密谤书的作者。布瓦洛曾特别顽强地、不调和地抨击普拉东，这个末流的戏剧家曾在《菲德尔》演出的失败里扮演过可耻的角色。

布瓦洛清楚地了解，所有这些卑鄙的文人，不是以本人的名义、而是作为权贵显赫手中工具而出现的，因此他不厌其烦地痛斥这些不道德的、卖身求荣的、奴颜婢膝的寄生文学家，这些人物所代表的正是一种阻挠有思想性的民族文学大发展的反动势力。

总之，布瓦洛对作家的态度，取决于这个作家是否属于有重大意义的、对社会有益的文学。恰恰由于这一点，使这个年轻的、初露头角的批评家（布瓦洛这时正二十六岁）热烈地欢迎莫里哀的《夫人学堂》，这部充满深刻的伦理的和社会的问题的第一部法国喜剧。当上流社会的奸党，以及卖身求荣的文学家和妒忌的演员竞争者群起攻击这伟大的喜剧作家时，布瓦洛挺身捍卫他，同时表述了莫里哀带入法国喜剧的原则上新的、有价值的东西：描写的直率和真实，戏剧对社会的教育意义。

我们应该就在这些原则的标志下去了解布瓦洛对于美学各个原理的具体研究，而他的美学在《诗的艺术》中是讲述得最彻底的。

遵循理性这个基本要求是十七世纪一切古典主义美学所共同的，在布瓦洛的长诗（指《诗的艺术》——译者）中，它具体化为一系列的论点。遵循理性首先意味着使形式服从于内容，意味着要学会清楚、彻底合乎逻辑地思考：

> 因此，首须爱义理；愿你的一切文章
> 永远只凭着义理获得价值和光芒！
> ……………………………………

因此你写作之先要学构思清楚。
全要看你的文思是明朗还是暧昧，
你的文辞相应地就是含糊还清晰。[1]

对典雅文体的迷恋正如某种自满自负和标新立异，只追求音韵而损害文思，结果会使内容暧昧，从而使诗歌作品失去了价值和意义。

这个论点也可以运用于诗的其他纯形式的外在因素、尤其发生在典雅派诗歌如此爱好的俏皮话上。布瓦洛曾含讽指出：迷醉于俏皮话和含糊语的不仅有纤巧的诗体，而且有悲剧、散文、律师的辞令、甚至教会的说教。布瓦洛这里所攻击的最后一个方面是值得特别注意的，因为这是以隐蔽的形式来反对耶稣会会员连同他的诡辩的、口是心非的道德。

我们应该在诗的结构上，在其各个部分的匀称与和谐的配合上感到理性的组织和指导的作用：

必需里面的一切都能布置得宜，
必需开端和结尾都能和中间相配，
必需用精湛技巧求得段落匀称，
把不同各部门构成统一和完整。

多余的细枝末节，使作品抛开主要思想或主要情节，堆砌着细节的描写，充满着浮夸和富于感情的隐喻——所有这些，跟唯理主义的明确性和严整性是背道而驰的，而这种明确性和严整 性是古典主义艺术的特征，它们最明显地体现在著名的园林建筑师列诺特尔所创建的凡尔赛的皇家公园“几何式”风格上。无怪于海涅鉴于路易·腓力普着手改造推勒里宫廷公园时说：要破坏“列诺特尔这个青翠的悲剧”的严整的对称正如要删弃拉辛的悲剧中任何一场，同样是不可能的。

[1] 后面这两句在俄译中为：当您还不明白您想说的是什么，就不要徒劳无益地找寻简单而准确的文辞。——译者注。

布瓦洛美学的第二原则是模仿自然，它也是依据唯理主义哲学的精神而被表述的。真（la vérité）和自然（la nature）乃是诗人所要研究和描写的客观对象。这是布瓦洛的美学理论的最进步的因素，它的健康的核心。但他的美学理论的局限性和矛盾也正在这里暴露得特别明显。为艺术所描写、并应当得到仔细选择的自然，这实质上只不过是人的本性（按：这里的“本性”与上文的“自然”，在原文中是同一个字——译者），而且也只是就这种本性的自觉的表现和行为而言。

只有从伦理观点看来引起我们兴趣的那种东西，换句话说，只有理智地思考的人，在其同别人的相互关系中才是值得艺术体现的。因此，在布瓦洛诗学里占中心地位的恰好是悲剧、史诗和喜剧这样一些体裁，在它们里边，人的社会关系、伦理关系是通过行动而展示的。

当布瓦洛根据传统的古代的诗体论（特别是贺拉斯）去写他的《诗的艺术》的具体部分时（第二章和第三章）他绝非偶然地划给抒情诗以从属位置。作为一个彻底的古典主义—唯理主义者，他否定作为抒情诗基础的个人感受，因为他认为个人感受是个别的、单个的、偶然性的表现，而崇高的古典主义诗歌却只应体现最一般的、客观的、合于规律性的东西。因此，布瓦洛在《诗的艺术》第二章对抒情诗体裁的分析里，他详细地讨论牧歌、悲歌、颂诗、风趣诗、箴铭、循环歌、十四行诗等形式的文体和语言方面问题时，只顺便地涉及它们的内容，这些内容，在他看来，是不言自明的、依照传统一成不变地被规定的。他只对他最心爱的讽刺诗的体裁有所例外。在《诗的艺术》第二章中讽刺诗占着最大的篇幅。

这是毫不足怪的，在上面列举的所有的抒情诗体裁里，讽刺诗是唯一的、具有客观社会内容的诗体。作者在这里不是作为他个人情感和感受的表现者，而个人的情感和体验，依布瓦洛看来，并不引起多少重大的兴趣。在讽刺诗里作者是作为社会的、风习的法官，作为客观真理的体现者而出现的：

讽刺诗到了真理手里便成了武器，
但目的并不是为骂人而是为说理。

在这方面，布瓦洛离开古典的传统的体裁等级的划分。依照这种传统看法，讽刺诗属纯“低级的”，而颂歌是属于“高级的”。那种颂扬英雄战功、或者胜利者凯旋的庄严的颂诗，按其本身内容而论跟主要的伦理问题无关，而这些伦理问题在布瓦洛看来却是文学中最重要的，最有意义的。因此他认为，颂诗对社会来说是比讽刺诗较不需要的体裁，因为讽刺诗能够谴责“懒惰的游手好闲者”“傲慢的富翁”“酸溜溜的谄媚者”，贪淫好色之徒，参议员和暴君。

四

在布瓦洛的理论里，伦理因素和诗的因素是不可分的统一的，这在篇幅最大，分析悲剧、史诗和喜剧的《诗的艺术》第三章中表现得特别明显。

布瓦洛根据亚里士多德的悲剧理论，依照自己对文学的道德观点发展了这个理论。依他看来，悲剧的魅力的秘密在乎使人“喜欢”和“感动”。但是真正令人激动和感动的只能是那些引起观众道德上同情、使观众“喜欢”的英雄，虽则他有其悲剧的罪过。

另一方面，依照布瓦洛的看法，这令人“喜欢”完全不是意味着把含有庸俗的爱情告白、多情风流的和悲叹的甜蜜蜜的粗制滥造之作奉献给观众。布瓦洛绝对不要求缓和尖锐的生活冲突或者粉饰严酷的现实以迎合贵族观众的柔和的趣味，但他坚持说，任何大艺术家所固有的崇高的伦理理想在性格（包括那些在传统上被认为阴森的、有罪的人物）的处理上可以令人明显地感到。

根据亚里士多德的说法，“恐惧”和“同情”是悲剧的美学影响由以产生的基础，布瓦洛却以为这不能离开人物的道德上使人谅解的理由而想象的。这个理由是由于人物的无心犯罪而不自觉（例如俄狄浦斯王）或者是由于以后的良心责备（例如俄瑞斯忒斯）。[1]《诗的艺术》出版后三年，在给拉辛的第七首赠诗中，布瓦洛给这些古典的例子加上第三个，称菲德尔为“不得已的犯罪者”，而称她的痛苦为“合乎道德的”。

---

[1] 俄瑞斯忒斯为埃斯库罗斯的悲剧《俄瑞斯忒亚》三部曲中的人物。——译者注。

照布瓦洛的意见，通过最细致的心理分析方法，诗人可以并且应该给观众揭示主人公的内心斗争，揭示这个主人公因为认识到自己的罪过并因不堪这种罪恶的重负而深深痛苦。按照唯理主义哲学的定则所作的这个分析，应该把最激烈、骇人听闻的情欲和冲动简化为普通的、全人类的、人人了解的东西，使悲剧的主人公接近观众，从而使他成为热切而直接的同情和怜悯的对象。对布瓦洛说来，以心理分析为基础的这种“怜悯悲剧”的理想是拉辛的悲剧。而布瓦洛的理论在相当程度上也曾影响拉辛的创作实践，关于这一点，我们可以从《诗的艺术》出版后三年拉辛写成《菲德尔》这件事得到最明显的证明。

我们也应该用这个彻底而完整的理论去理解第三章里那著名的头几行，这几行曾经不止一次被曲解，作为目光短浅、反现实主义或唯美主义艺术观的例子：

绝对没有一条蛇或一个狰狞怪物
经艺术模拟出来而不能供人悦目：
一枝精细的画笔引人入胜的妙技
能将最惨的对象变成有趣的东西。
比方为我们娱乐，那悲剧涕泪纵横，
替血腥的俄狄浦斯发出惨痛的呼声，
替弑母的俄瑞斯忒斯表演出惊惶震骇，
它迫使我们流泪却为着我们遣怀。

实际上，这几行不是叫我们从悲剧的冲突、现实的“丑恶”逃避到抽象的“美的世界”、宁静的和谐里去，恰恰相反，它却要我们求助于观众的高尚的道德感情，同时，它提醒说，艺术应有它的教育的使命。

在艺术创作过程中所碰到的形象地体现现实的问题，改造现实和重新认识现实的问题，是布瓦洛美学理论的中心。因此，在这方面具有特别意义的是真事和艺术虚构的相互关系问题，布瓦洛作为一个彻底的唯理主义者来解决这个问题，给真实和逼真两个范畴划清界限：

切莫演出一件事使观众难以置信。
有时候真实的事很可能不像真情……

这个对比，在那时文学理论的论争里有它自己的历史。早在那早期的古典主义理论家夏泼兰和多比雅克[1]曾直接表示反对那不逼真的、非常特别的、虽然也是真正发生过的事实，而赞成逼真性的虚构。与此同时，他们把逼真性简化为日常的和习惯的东西。高乃依坚持相反的观点，他偏重“真实”，亦即偏重实际上被证明无疑、虽则难以置信的事实，而不重视逼真而平淡的虚构。

布瓦洛在这个问题上继承他屡次嘲笑过的夏泼兰和多比雅克的路线，虽则给逼真性这个美学范畴以完全不同的深刻解释。作为标准的不是被描写事件的常见性和日常性，而是这些被描写的事件跟人类的逻辑和理性的普遍规律相一致。

曾发生过的事件的实际可靠性和真实性并不与艺术真实性相同，后者必然以事件和性格的内在逻辑为前提。如果所描写的真正事实，跟普遍的、不变的理性法则相矛盾，那么艺术真实的法则就被破坏，观众也就会拒绝接受那种他的意识所认为荒唐而难以置信的东西了：

我绝对不能欣赏一个背理的神奇，
感动人的绝不是人所不信的东西。

这里，布瓦洛反对崇拜不寻常和特出的东西，而后者对于断言“优美的悲剧的题材应该不是逼真的”的高乃依的晚期创作却是富有特征性的。实质上布瓦洛是发挥了《诗的艺术》第一章开头匆匆一提的那种想法：

在他离奇诗句里他专想矫激惊人，

[1] 夏泼兰（一五九五——一六七四），法国批评家，早期古典主义的理论家之一。多比雅克（一六〇四——一六七六），主教，法国作家和批评家。——译者注。

别人和他一样想他便觉跌下身份。

布瓦洛激烈地批评那些无论在风格和语言问题还是在题材和人物的选择上追求标新立异，专为新奇而追逐新奇。作为悲剧（跟喜剧不同）材料的可以单是历史或古希腊罗马的神话，换句话说，情节和人物必然是传统的。但是诗人创作上的独特性表现在性格的处理上，表现在对传统题材的解释上，而这两者，诗人都是符合他想用来加入自己材料的那些道德观念的。

这种解释也应该考虑到，要反映的不是为少数特等人、而是为大家都要了解的，最广大的人类的感情和情欲，——这是那作为布瓦洛美学体系基础的、艺术的、社会的、教育的使命所要求的。

二十五年后，布瓦洛在他的作品集的序言里，极其充分而精确地表述了这个论题："什么是新的、光辉的、卓越的思想呢？不学无术的人武断地说这是任何时候在任何人身上没有出现过而且也不可能出现的一种思想。绝对不是！恰恰相反，这思想在任何人身上都会出现，但是，只有某一个人善于第一个去表达这种思想。"

在文学创作上，这意味着，性格和题材的处理是应该符合于布瓦洛所认为合理的、人人应该遵守的伦理规范。正因为这样，欣赏人的性格和关系的变态，乃是破坏了逼真的规律，不论从伦理观来看，或是从美学观来看，都是不容许的。由此可引出第二个结论：在利用传统的题材和性格的时候，艺术家不可限于纯粹描写有历史或神话可证的事实，他应对它抱批判的态度，如果必要的话，他应该把其中某些东西完全抛掉，或者按照理性和伦理的规律重新认识其意义。

布瓦洛的美学理论，在这个中心问题上，正像在其他中心问题上一样，同时表现出它的优劣两个方面：布瓦洛警戒单纯凭经验再现那些远非永远和真正的艺术真实相符合的事实，这时候他是向那典型地、概括地描绘现实的方向迈出了一大步。

但是，当他把这个真实的描写的准则，专门用到"纯粹"孤立的人类理性的逻辑活动的范围时，他就在客观现实及其艺术反映间筑起了难以逾越的障碍物。布瓦洛美学的唯心主义基础表现在他宣称理性的法则是自主的，对大家都重要的。依他的意见，现象和事件相互

联系的规律性，人物的性格和行为和性格间相互联系的规律性，都是纯逻辑的规律性；正是它构成逼真的、典型性的、概括性的东西；因此抽象地描写现实就是不可避免的，为了这，布瓦洛牺牲了实际发生的事实。

另一方面，正像笛卡儿的唯理主义在跟天主教的说教作斗争中起着进步作用一样，布瓦洛的唯理主义也使得他坚决地拒绝一切把基督教的幻想作为诗歌创作的资料。布瓦洛在《诗的艺术》第三章里尖刻地嘲笑那些要撰写基督教史诗的企图，而维护这个企图的主要是当时反动的天主教诗人杰玛列·德·圣－索尔兰。如果说，古代的神话是以淳朴的人性和自然紧密联系，以形象的形式体现自然的力量，而又不违反理性，那么基督教的圣者和奇迹就必须盲目地信以为真，而不能为理性所理解的。把基督教神话（跟希腊罗马的神话不同）带入悲剧和史诗，不单是不能美化诗歌作品，而且会破坏了宗教信条：

基督教信仰的那些骇人的神秘
绝对不能产生令人愉快的东西……
……………………………………
你们胆敢拿虚构来向“圣经”里掺杂，
反使“圣经”上的真理看起来好像神话！

这个论点，布瓦洛用近代最杰出的史诗诗人塔索作例说明。塔索的伟大绝对不是悲苦的基督禁欲主义的胜利，而是在乎他的长诗中充满乐观的异教徒的形象。

因此，如果说布瓦洛的审美理想跟他的伦理观点密不可分，那么他把宗教和艺术严格地区分开来。反动的文学史家通常把这里的原因说成是布瓦洛对宗教十分尊敬，因而不容许它在艺术中被亵渎。但这意味着过于幼稚而简单地相信《诗的艺术》中的词句。事实上，布瓦洛是古典的古代文明热烈崇拜者，是笛卡儿派的唯理主义者，他不能接受天主教的形而上学，也不能承认它有任何审美价值。加之还有绝对不能接受充满中世纪宗教思想的那种态度，这对于整个古典主义时代文化（以后启蒙时代也是如此）是有代表性的；所以让·斯居

德里（《阿拉里赫》）、杰玛列·德·圣－索尔兰（《赫洛德维格》）、卡列尔·德·圣－加尔德（《希尔杰布兰德》）特别是夏泼兰（《巾帼英雄》）等长诗中矫揉造作、辛苦编造的基督教的和伪民族性的英雄精神不止一次地引起布瓦洛的嘲笑。

批评家布瓦洛对中世纪的神秘剧也采取同样的否定态度。

到最后学术之光驱散了蒙昧无知，
使人觉得这样做心虽好却能偾事。
这些义务教士被驱除不准演唱
重新扮演赫克托耳，昂朵马格和伊凉。

跟中世纪“野蛮的”英雄和近代最初几世纪基督教殉难者迥然不同，古希腊罗马的神话和历史是极其符合于人类“全部”本性的包罗万象的理想的。这里人类本性是抽象地概括地被理解的，这样的理解对于布瓦洛唯理主义的世界观说来是有其代表性的。虽然他在《诗的艺术》第三章也这样地说明：

……你对各国，各时期还要研究其习俗：
往往风土的差异便形成性格特殊。

不应把这论点解释为对地方色彩和历史色彩的要求，对于这种要求，布瓦洛跟其他同时代人是一样地还不了解的。这几行只是意味着他绝对不愿意把当时的法国人跟古代英雄混为一谈。在德·斯居德里小姐和拉·卡卜来德的拟历史小说中或在腓力普·基诺的风流悲剧中正是那样乏味地给十足的现代人换上古代的服装，这使布瓦洛极其生气：

因此你千万不要像那小说《克莱梨》，
把我们风度精神加给古代意大利；
借罗马人的姓名写成我们自家面目，
写加陀殷勤妩媚，勃鲁特粉面油头。

这个问题，布瓦洛在开始文学活动时，在《小说中的英雄》中那讽刺性的对话里已经提出来了。在《诗的艺术》中，他用这本著作所固有的格言式的简洁和尖锐性，把这个问题表述 出来。

然而，布瓦洛并没有从此得出结论说，必须把路易十四时代的法国人描写得像他们的本来面目。当布瓦洛在《诗的艺术》反对像典雅派小说的作者那样赋予古代史上著名英雄以那些风流柔弱而不自然的情感时，他是间接地批评他们的原型——丧失真正的英雄气概和真正的激情的娇生惯养的法国贵族们。照布瓦洛的看法，文学不应赞美这种退化，也不应在拟历史人物的掩饰下使这种退步永存，而是应该提出那些古代所遗留的崇高的不可动摇的理想来与之对抗。

当然，布瓦洛没有想到他心爱的希腊罗马诗人——荷马、索福克勒斯、维吉尔、泰伦斯——在自己的作品里，反映的是他们的时代所固有的具体特点。在他看来，他们是超时间、超民族的智慧的化身，以后世世代代的诗人应当以他们为指南：

无数著名的作品载着古圣的心传，
都是利用着诗来向人类心灵输灌，
那许多至理名言能处处发人深思，
都由于悦人之耳然后能深入人心。

因此，布瓦洛之所以警戒人不要把时代和风习无意义地混合一起，是意味着他主张诗人应该完全摆脱他同时代人所特有的具体特点和行为特性，应该首先放弃那种特别是典雅风流小说所特有的笨拙地掩饰起来的、有意地运用的活人写生。诗人应在其人物身上放入道德思想，描写出情感和情欲，而这些道德思想和情感，在布瓦洛看来，是一切时间，一切民族所共通的；在阿伽曼依、勃鲁特和加陀的形象上的道德思想和情感都是可以作为他当代整个法国社会的范例的。

五

布瓦洛在其体裁论里，遵照古代诗学的成例，不给小说一席地位，不承认它是古典文学的现象之一。然而他曾顺便提到过小说对其

他体裁的影响问题，特别是对悲剧起影响的问题。这里应要马上附带说明：布瓦洛指的是特殊流派的小说——风流典雅的和拟历史的小说，但完全没有涉及现实主义的日常生活小说。不错，他的同时代人说他给斯卡龙的《滑稽小说》以很高的评价，说这是在口头谈话中告诉他们，但是在布瓦洛的著作里，我们却没有看见片言只语提到这本作品。

典雅派小说的极其有害的影响，表现在风流爱情的题材称霸一时，这种题材从十七世纪五十年代起泛滥于法国舞台，那时候腓力普·基诺的甜蜜蜜的剧本代替了高乃依的政治性强烈、提出问题的早期悲剧：

不久，爱情的故事充满着悲欢离合
就来占据了剧场，同样占据了小说。

布瓦洛反对的并不是爱情的题材本身，而仅是它的“风流的”（装腔作势的、甜蜜蜜的）处理，他反对他们把崇高的激情变为刻板的文字雕琢：

他一辈子只会说：带着爱情的锁链，
只会说：甘为俘虏，只会说：虽死亦荣，
叫人一听到就知道言不由衷。

高乃依让爱情题材只作为次要的——虽然是无可避免 的—— 补充物。布瓦洛与他不同，认为爱情“对我们的心是真正最宝贵的东西”，但其条件是跟主角的性格不相矛盾：

因此，我也同意你写英雄爱着美人，
不过莫把他写成像牧人一样微温！
……
又须知英雄之爱常自恨不能解除，
因此爱不是美质，要把它写成短处。

这个公式，实质上是完全符合于拉辛悲剧中爱情概念的，它是波瓦洛的最重要理论问题——戏剧性格的理论——进一步发展的出发点。

在最后几行，布瓦洛反对简单化地描写完美无疵、没有任何弱点的“理想”人物。这样的性格跟艺术真实性是相矛盾的。更有进者：恰是这些人物的弱点才能清楚地说明布瓦洛所认为悲剧主人公不可缺少的重要性和伟大：

我们不能像小说，写英雄渺小可怜，
不过伟大的心灵也要有一些弱点。
阿喀琉斯不急不躁便不能得人欣赏；
我倒很爱看见他受了气眼泪汪汪。
人们在肖像里发见了这种微疵，
便感到自然本色，转觉其别饶风致。

在这里，跟其他许多情况一样，布瓦洛诗学的二重性是十分明显的。一方面，他提出了十足的现实主义的要求，要人物暴露出自己的人类弱点；另一方面，他不了解人类性格的运动和发展，他坚持说人类性格是静止不变的：人物在整个情节发展中应该“保持原状”，也就是没有变化。古典主义—唯理主义者所不能认识的，充满了矛盾的现实生活的辩证法在这里被抽象地臆想出来的人类性格的、简单化了的、纯逻辑的一贯性所代替了。确实，这种一贯性并不排斥人物内心里斗争着的各种各样的情感和情欲，但是，依布瓦洛的理解，这些情感和情欲应该一开头就已赋有，以作为人物以后所有行为的发端的前提。

性格统一问题，是跟声名狼藉的古典主义的三一律密切地联系的：戏剧的行动（情节）应该在人物的悲剧命运的高潮中去描写他，那时候，能够特别有力地表现他的性格的基本特点。

当诗人抛弃人物的性格和心理的一切逻辑上的不彻底性和矛盾时，他也因而简化了悲剧题材赖以构成的、这个性格的直接表现。戏剧的情节应该是简单的，因此，布瓦洛坚决否定那种要求作冗长而啰

唆的说明的错综复杂的开端：

> 头几句诗就应该把剧情准备得宜，
> 以便能早早入题，不费力，平平易易。
> ……
> 此所以题要早点，起手就解释分明。

这个主要的、构思上的内在统一和情节上的简单决定了两个统一，就是时间的统一和地点的统一。既然一切戏剧的兴趣是集中在人物的心理的体验上，而外在的事件只是作为他们的推动力和缘由，不要求这些外在的事件的实际的时间与实际的地点，因而古典主义悲剧的行动（情节）是在主人公的内心里紧张地进行的。预定的二十四小时的时间限度是足够的，因为事件不是在舞台上、也不是在观众的眼前发生，而只是以叙述的形式、在登场人物的独白里说出的。

戏剧情节发展的最激烈最紧张的关头，例如杀人、各种各色的恐怖和流血行为——都应放在舞台以外去完成。布瓦洛具有笛卡儿唯理主义所特有的轻视人类本性“低级的”感性因素的态度，认为诸如此类观感上的外表效果是配不上“高级的”悲剧体裁的。艺术对观众的影响，不应是通过感性的印象，而应是通过理性所意识到的感受：

> 眼睛看到的比叙述来得分明，
> 然而，却有些事物，只应供之于耳而不能陈之于目。

布瓦洛这个论题，确定了法国古典悲剧主要是文学的、静止的性质，它原来是最保守的，有碍于戏剧的进一步发展的。十八世纪中期，没有完全跟古典主义的原则决裂的、以伏尔泰为代表的启蒙学派的美学，坚决要求高度的明显性和充满行动，反对十八世纪拉辛的模仿者所特有的修辞上的平淡和抽象。但是，布瓦洛之所以提出自己的这个要求，是由于当时的古典主义需要跟世纪初戏剧中的自然主义倾向进行斗争的缘故。

关于喜剧中性格塑造问题，布瓦洛也写了好些片段。布瓦洛在号召喜剧作家细心地研究人类本性的时候，他在这里对人类本性也采取笛卡儿分析方法的观点：他抛弃了对复杂和多方面的性格的完整认识，而只强调注意一个最重要的特点，——吝啬、浪费和奴颜婢膝，——他认为这个特点应该整个地决定了喜剧人物的性格。

正如对悲剧主人公一样，布瓦洛在这里也激烈反对人物描写中的活人写生。诗人不应刻板地描摹自己或是周围的人们，他应该创造概括的、典型性的性格，以致这个性格的活的原型见了也开颜大笑，而认不出这是自己本人。

如果说反对活人写生这一事情本身，这个为概括性的描写的斗争，确是布瓦洛无可争辩的美学上的功绩，那么在这里它也包含一些薄弱方面。当布瓦洛在坚决要求最一般地、最抽象地去描写人类的缺点时，他是完全撇开了人物的社会具体性。他只有一处谈到必须研究喜剧作家应从其中汲取材料的社会条件，这就是下面两行：

好好地认识市民，好好地研究廷臣，
努力在二者间寻找性格的模型。
这里“市民”一词，布瓦洛是指上层资产阶级。

所以，布瓦洛虽曾间接地劝告应把贵族和资产者都写进喜剧里去（它跟悲剧不同，悲剧按照体裁的等级仅仅写帝王、统帅和历史上著名的英雄），但却十分明确地强调指出自己对普通人民的轻视。在献给莫里哀的著名的诗句里，他在“高级”喜剧（他认为这类喜剧的最优秀作品是《恨世者》）和写给普通人民看的“低级”滑稽剧之间划下严格的界线。

布瓦洛认为很理想的是古罗马的性格喜剧，他以它来对抗中世纪人民滑稽剧的传统，这些滑稽剧在他看来体现在市集上演出的滑稽剧演员塔巴连的形象上。布瓦洛坚决地排斥人民滑稽剧的喜剧手法——语意双关的笑话、棍棒的捶打、粗野的俏皮话，他认为这些是跟健全的理智、良好的鉴赏力和喜剧的基本任务不相容的，他所指的这个基本任务就是“不愤怒、不恶毒”地去教导和教育别人。

布瓦洛既然忽视喜剧的社会具体性及其尖锐性，自然不能重视那些作为人民滑稽剧传统的基础并为莫里哀如此广泛利用和发展的、丰富的讽刺的潜力。

面向上层社会集团或者至少是进入这个集团的有学识的观众和读者，这就在许多方面决定了布瓦洛美学原则的局限性。当他要求思想、语言、作品结构为大家所了解和接受时，他所使用的“大家”一词，并不是指的广泛的平民读者，而是指的“宫廷”和“城市”，而且“城市”对他说来是指资产阶级的上层、资产阶级知识分子和贵族。

但是，这并不意味着布瓦洛无条件地、坚决地承认上层社会的文学鉴赏力和见解是正确无误的；他谈到“读者胡涂虫”时曾经热烈地指出：

> 就我们时代来说，
> 作家傻的固不少，捧场傻的更多，
> 除开都市和外省出的傻子都不计，
> 还有许多依附在公爵或亲王家里。

文学批评的任务和目的乃是培养和发展读者群众鉴赏那些古代诗和现代诗的优秀典范的能力。

布瓦洛的社会同情心也表现在他对语言的要求上：他无情地排斥诗歌里“下等”和“庸俗”的词句，猛烈地抨击“粗野的”“市井的”“酒馆的”语言。但是他同时也嘲笑学究们干燥、呆板、缺乏表现力的语言；他虽则崇拜古希腊罗马文明，但也反对过分迷恋希腊“学者的”语言（关于龙沙他写道“他的法国诗响着希腊的声调”）。

在布瓦洛看来，可作为语言技巧典范的是马雷伯，在马雷伯的诗里，他首先赞赏它的用语明白、朴素和确切。

布瓦洛力图在自己的诗歌创作里也遵守这些原则；而这些原则正好也决定着诗体论文《诗的艺术》的基本的文体特征：结构非常严整、诗句清晰、表达得简洁明白。

布瓦洛所喜用的方法之一是对照法，亦即把诗人应该避免的各种

极端作对比；这有助于布瓦洛更清楚更明显地指出那些他以为是“中庸”的东西。

有许许多多一般的论点（常常是借用自贺拉斯的），由于布瓦洛善于用那格言般简练的形式来表达，以致以后成为流行的格言，至于家喻户晓。但是，这样一般论点在《诗的艺术》中通常必定伴随着有关这个或那个诗人的具体品评；有时它们还扩展为戏剧化的对白场面或寓言（例如，第一章结尾和第四章开头）。在这些日常生活和风习的小小速写中，我们可以感到这位有经验的讽刺诗作家的技巧。

布瓦洛的诗体论文表现出当时各种文学流派和观点的热烈斗争。它以后成为一种一定不移的规范、毋庸争辩的权威，成为审美趣味和美学要求的准绳。在十八世纪，以布瓦洛的美学为依据的，不单单是法国古典主义者，而且也有其他各国的古典主义理论的拥护者，他们企图拿法国的典范作为他们的民族文学的方向。这不可避免地在十八世纪下半期引起那些赞成祖国文学得到民族的独立发展的人士的激烈反对，后者竭力攻击布瓦洛的诗学理论。

法国本国的古典主义传统（特别在戏剧创作和作诗法方面）比任何地方都巩固些，只有在十九世纪初的头一个二十五年中，浪漫派才同古典主义理论进行决战。浪漫派批驳了布瓦洛诗学的一切重要原则：唯理主义、遵循传统、结构上的严格的对称和协调、诗的结构的匀称。

在俄国，布瓦洛的诗学理论引起十八世纪诗人的同情和兴趣，这就是康捷米尔、苏玛尔科夫、特别是特列季亚可夫斯基，《诗的艺术》的第一个俄译本（一七五二）就是他的手笔。以后，布瓦洛的论文不止一次地译成俄文（这里举出十九世纪初期Д. 赫伏斯托夫、A. 布尼娜的旧译本，与一九一四年涅斯杰罗娃的新译本）。在苏维埃时代出现了Д. 乌索夫的《诗的艺术》第一章译文，并出现了Г. 毕拉洛夫译Г. 宪格里校的全译本（一九三七）。

普希金在法国文学简评中，曾屡次引用《诗的艺术》，他称布瓦洛为“光芒照耀十七世纪末期的真正伟大的作家”之一。

进步的现实主义文学界和批评界，首先是别林斯基，由于反对古典主义诗学的古典教条和保守传统的糟粕，因而不能不对布瓦洛的诗

学体系表示否定态度，这种态度在俄罗斯文学中长期固定化，就在古典主义和浪漫派间的斗争早已成为历史陈迹后也还继续保持下来。

苏联的文艺学之所以接近布瓦洛的创作，是注意到这位伟大的法国批评家在他的民族文学的形成中、在表现当时是进步的美学思想上所起的进步作用，因为离开这些美学思想，就不可能有启蒙学派美学的进一步发展。

布瓦洛的诗学，虽则有其不可避免的矛盾和局限性，却是法国的文学与文学理论的进步倾向的表现。他在保持他以前意大利和法国古典主义理论家所造成的许多形式主义因素的同时，善于赋予它们以内在意义，大声宣布形式服从内容的原则。肯定艺术中的客观因素，要求模仿“自然”（虽则对它的理解是不完整和简单化的），反对文学中主观的任意设想和没有节制的虚构，反对肤浅的不求甚解态度，主张诗人应对读者负道德责任和社会责任，以及捍卫艺术的教育作用——所有这些论点，构成布瓦洛美学体系基础，它们就在今天也仍保持其价值，乃是世界美学思想宝库中不朽的贡献。

（伍　均译）

狄德罗论美

〔苏联〕A. 卡兰塔尔

无须证明，不论在唯物主义美学思想或是在唯心主义美学思想的发展史上，美的问题历来都占据着一个重要的位置。在以往的古典美学体系中，对美的问题的探究给予了充分的注意，而在一些比较优秀的作品里，美的问题已有了明确完善的概念形式，譬如在狄德罗、康德、黑格尔和车尔尼雪夫斯基的著作中便是如此。

同时，美不仅仅是艺术的范畴，它首先是现实本身的属性。这种属性表现着在社会生活中得到一定评价的、现实的客观规律。

为了使美的问题能够得到辩证唯物主义的正确的解决，必须通晓这个问题的历史，批判地研究马克思主义美学以前的古典作家给我们留下的遗产。

唯物主义美学作为一种严整的科学，它的始祖是亚里士多德。同时，亚里士多德的美学理论也是古代希腊艺术哲学的顶峰。

亚里士多德对世界美学的最伟大的功绩在于，他根据自己一些杰出的先辈们（毕达哥拉斯、费拉拉依、赫拉克利特、德谟克利特、苏格拉底、柏拉图）的个别的、相当宝贵的思想，在历史上第一次探究出现实主义艺术的基本标准，从而创立了唯物主义美学的坚实的传统。在与种种唯心主义理论的顽强斗争中，这一传统不仅能够保全了自身，而且后来到了十八世纪，成了美学中的主导的流派。上升期的革命资产阶级的伟大思想家，其中首先是法国伟大的唯物主义思想家德尼·狄德罗，成为这一流派的优秀的继承人。狄德罗借鉴了他的

直接的先辈英国唯物主义美学的重大成就，提出一个新的观念的完整的体系；这些思想，在世界美学思想发展史上，构成了整整一个时代。

首先，狄德罗在很大程度上克服了美学的直观性，从而大大地向前迈进了一步。这种直观性，在一定程度上是亚里士多德的美学观点所固有的。这里，也就表现出了古代最伟大的思想家和十八世纪伟大的启蒙主义者之间的深刻的思想差异。

大家知道，狄德罗的全部努力，客观上为人类历史上一个十分伟大的革命变动作了思想准备。一方面，是历史上正在成熟中的社会革命；另一方面，是狄德罗本人在生活中树立新的社会秩序的努力。狄德罗真诚地相信，这样的社会秩序将建立在正义和理智的崇高的原则上。这些主观和客观的因素，不能不使这位伟大思想家的美学观点拥有巨大的作用能力和明显表现出来的纲领性质。狄德罗把艺术当作一种作用于人们理智的有力的手段，他要求艺术家忠诚地为社会理想和道德理想服务，他从未怀疑过这些理想的真诚性，而且社会革命的成熟也是为了使这些理想获得胜利的。

狄德罗的思想丰富了现实主义的美学，然而我们的任务并不是对他的思想作细致的探讨和周密的分析。我们只是指出，其中很多为确定新的社会理想、为实现盼望已久的“理性的王国”和“永恒的正义”而提出来的思想，在美学意义上是软弱无力的，正如这些理想本身在政治意义上也是没有根据的一样。这里表现了资产阶级世界观本来不可避免的局限性。恩格斯曾指出过，“我们现在知道，这个理性的王国，不是别的，正是资产阶级理性化的王国；永恒的正义，正实现于资产阶级司法之中；而平等则归结为公民在法律面前的平等；并且资产阶级的所有权被宣布为最根本的人权之一；理性的国家，卢梭的‘社会公约’，在实践上已经成为、而且只能成为资产阶级的民主共和国。”[1]

为了不至于泛泛地论述，我们看一看狄德罗是如何解决正面人物问题的。我们选择这个题目来研究并不是偶然的，因为在狄德罗的美

---

[1] 恩格斯：《反杜林论》，人民出版社，一九五六年，第一四页。

学纲领中，它占有一个重要的位置。

古典主义者，比如高乃依和拉辛拥护斯多葛派的学说和禁欲主义的道德原则，认为应当描写的不是那些普普通通的凡人，不是那些活生生的性格，而主要是一些没有任何显著弱点和矛盾的“英雄”，他们认为，描写这些“英雄”是自己的公民的天职。与这种古典主义者的艺术相反，狄德罗依照现实主义的原则，要求承认艺术中的人物应当是具有一切优点和缺点的人。人物在现实中是什么样子，就把他们描写成什么样子。狄德罗的这一要求，首先是为恢复社会的人的自然权利，为从封建和基督教道德的精神枷锁中解放个性的思想斗争所决定的。同时，这一要求通过艺术特点本身又得到了深刻的论据。大家知道，艺术的特点要求艺术形象要最大限度地个性化，要求艺术形象的富有诗意的、具体感性的体现。

不过，狄德罗虽则反对古典主义的艺术，号召不要借人的形象来表现一个赤裸裸的倾向性，而要描写现实的人，就照他们平常在生活中那样；同时，他也不能不看到，实现这个纲领，实际上正是意味着通过艺术的人物来肯定身具一切恶习的普通的资产者。甚至在早期时代，资产者已把发财致富和个人幸福的可能性看得远远高于任何社会福利。而在狄德罗的概念中，艺术的真正的人物，只能是堪称典范的人，也就是说，只能是满怀崇高的公民的情操、奋不顾身卫护那些明智的社会理想的人。这些思想，资产阶级的伟大思想家们是拥护的。而狄德罗是一个资产阶级的思想家，因为他的全部活动在客观上替资产阶级革命作了准备。但是，他的社会理想却远远地超出了狭隘的资产阶级利益的范围。狄德罗由衷地相信，他为建立资产阶级秩序的斗争，就是在为“理性的王国”而斗争，在这个理性的王国里，“迷信、偏见、特权与压迫应当让位于永恒的真理、永恒的正义，从自然界本身所产生出来的平等，以及不可剥夺的人权。”❶

狄德罗以这种全人类的理想为指导，仅仅从“理性”要求的观点来评价每一社会现象。他不仅无情地批判了当时的社会组织，而且批判了人们之间凡是和社会的利益相矛盾的以及妨碍社会进步的一切

❶ 恩格斯：《反杜林论》，第一四页。

东西。因此，狄德罗坚决地谴责人们之间的一切恶习，是完全自然的。他不管这种恶习属于何人——贵族或小市民。狄德罗的多方面的活动的整个精神表明，事实的确如此，他在同等程度上号召当时社会的一切阶级和阶层都要具有德行和崇高的公民感。关于这一点，他的天才的抨击性的著作《拉摩的侄儿》，是一个十分确切的证明。这是关于十八世纪后半期风尚的一部真正的百科全书，它曾引起了马克思和恩格斯的公允的赞叹。

对封建秩序来说，狄德罗是一个启蒙主义的革命家；对资产阶级风尚来说，他则是一个启蒙主义者。而这便意味着，狄德罗真诚地相信，把资产者和第三阶层的人改变成为公民（指这一名词的崇高的含意）是可能的。狄德罗受这一幻想的影响，相信这种转变是可能的；最后，他得出了要在艺术和生活中树立起作为公民的人的形象的思想，这种形象体现着个人和社会的一致，即所谓“自然状态”的和谐。因此，就是十八世纪启蒙主义者号召“模仿自然”的著名公式“自然——艺术的第一模型”，也完全不是在坚持严格真实地反映现实，不是不要粉饰、不给艺术加入理想化的概括，而主要是要求通过普通的人来表现“自然的人”。

这样，随着革命的到来，启蒙主义者的美学观点，像当时的艺术实践那样在逐步进展。他们的观点倾向于认为，应当赋予艺术以某种理想的抽象的成分，在一定程度上返回到古典主义，但这个古典主义是革命的，它力图将个人的和社会的，个别的和一般的融为一体。

狄德罗的美学观点的历史局限性，恰恰表现在这样一种非历史主义的性质上，这就是他过分地提高了资产阶级社会的现实可能性。自然，狄德罗不能预料到，原来现实主义艺术在成为实在的、肯定个人与社会的崇高结合的一种艺术之前，还要作为批判现实主义艺术经过一百多年的资本主义的发展道路。[1]

但是，这一幻想在一定程度上导致了和彻底的现实主义的某种脱

[1] 当然，就是十九世纪的现实主义，也不是没有肯定一定的正面理想。但十九世纪的现实主义之所以称为批判现实主义，是由于一些完全明显的原因，批判的热情超过了肯定的热情。

离，它不仅表现了资产阶级启蒙主义者的美学纲领的弱点，而且表现了这个纲领的力量。因为狄德罗认为人们公开表现其意向和本性，是人的自然的、不可剥夺的权利，同时，在艺术和生活中，他并不主张感情和愿望的毫无节制的表露。

这样，一方面，是为从封建和基督教道德的人为的死硬教理的精神桎梏下解放个性的斗争，宣扬人类意向和情感的自由；另一方面，则是人类意向和情感的严格的规格化，使之符合于合理组织的社会秩序的利益，使私人的利益服从公共的利益，偶然的利益服从规律的利益。这就是狄德罗徒然努力要克服的矛盾。为此，他曾提出生活中“自然的”和“社会的”状态的某种和谐的思想，从而又提出艺术中的人和公民的某种和谐的思想。

实际上，在回溯这一问题的时候，不能不承认，狄德罗所遇到的矛盾，原则上是完全可以克服的。然而，狄德罗自然不可能预料到，这一矛盾在遥远的历史前景中是可以克服的。因为在当时具体的历史情况下，资本主义关系正在形成和顺利地发展，这一问题是完全不能解决的。

与上述狄德罗的研究方法的基本特点紧密联系的是他早在一七五一年著名的法兰西《百科全书》第二卷《美》一文中提出的对美的解释。

在分析狄德罗的《美》一文之前，我们先谈一下属于研究方法上的总的意见。在对美的问题的解释上，好像一个焦点，集中了狄德罗的整个世界观、尤其是他的美学观的强的方面和弱的方面；他在这个问题上，一方面，原则上总的是正确的，观点是唯物主义的；另一方面，他的唯物主义是不彻底的唯物主义，这基本上是由于他的形而上学的认识方法而言的。

这位法国思想家究竟是怎样来解决美的问题呢？

狄德罗在文章的第二部分，即正面阐述的部分中写道：“‘美’——这是一个术语，我们用它表示无限众多的现存事物。然而，由于这些事物的不同，我们不得不设想：或者是我们对‘美’一词的运用是错误的，或者是所有这些事物都具有‘美’这个词所

表示的属性。”[1]

我们看到，狄德罗所提出的问题本身，已说明他坚决支持唯物主义的观点；他的出发点是正确的，他认为，美——不是感觉，不是主观判断，而是事物的客观属性；美完全存在于意识之外，并且不依意识为转移，特别是不依感知行为为转移。狄德罗是这样来发挥这个完全正确的论点的：“我的理智不向事物注入任何东西，同时也不从中减去任何东西。我是否在想着卢佛尔宫的正面，构成这一建筑的各个部分并不以此为转移，它们所具有的仍是原来的式样，各部分的位置依旧井然有序。”[2]

因此，很显然，狄德罗关于美的学说的首要的基本原则是唯物主义性质的；这个原则是：美是客观的。

接着，狄德罗继续发挥了这一正确开始的关于卢佛尔宫的论点，他写道：“是否有人看它，——它的正面的美并不因此而有所逊色，当然，这只是对于像我们一样具有躯体和理智的生命体而言。因为对于其他的生命体，卢佛尔宫的正面可能无所谓美和丑，甚至可能是丑的。”[3]

但不能就由此得出结论说，狄德罗在这里已经表现了不彻底性，因为他认为具有“躯体和理智”的人，即具有感知美的能力的人的存在是美的必要条件；如果真是这样，那么狄德罗就不会成为一个伟大的唯物主义者了，也就无异于那些否认美是存在于人及其情感之外的人了。狄德罗并非自始至终都是彻底的，这一点我们还要谈到，但是在这一段文字里，他无疑是在肯定唯物主义的原则，宣布美完全是客观的，美在人感知到它以前，在人对它的概念和对它的承认以前就存在，而且它不依人的感知、概念、承认的存在而存在。与此同时，如果狄德罗认为必须谈到“像我们一样的具有躯体和理智的生命体”的存在，那么这里所表明的是：第一，狄德罗明确地理解到，尽管美的性质是客观的，但还得考虑到有许许多多不相符合的主观的阐解；第二，狄德罗想用辩证的方法来认识这一现实存在的矛盾，确定被反

---

[1][2] 《狄德罗选集》，苏联国立政治书籍出版社，一九五一年，第三七七页。

[3] 同上，第三七七——三七八页。

映与反映之间的联系，以及作为“自在之物”的美和成为“为我之物”的美之间的联系。

不仅如此，狄德罗的这一段话和整篇文章，都在证明他的这一种见解：尽管美的存在是客观的，可是要从审美的角度出发，把它作为美来感知和评价的只能是人，正如马克思所说的，只能是具有数千年来形成的必要的人的“本质力量”的生命体，如果没有这种“本质力量”❶，美在客观上就成为无声无形的了。当然，狄德罗不懂得，也不可能懂得，只有人才具有的不仅创造美而且感知美的这种能力，并不是人的“自然属性”，而完全是一种社会现象，它是由人的社会劳动和生产活动所决定的现象。狄德罗对客观美在人的主观概念中的反映过程的解释有些简单化。他当然懂得，美感形成的道路是复杂的，审美见解不仅取决于事物的客观属性，而且总是一定主观趣味的见解；他也懂得，在审美感知的过程中，为现实的客观规律所制约的那种永恒的和绝对的东西在替自己开辟道路时，需要通过为社会和历史所制约的主观障碍，即人的实际利益。但是，狄德罗终究没有彻底考虑到，从审美上把握世界，无论通过什么形式实现，都完全不是一种机械的、像镜子一样的反映过程，而向来就是肯定世界上人的“本质力量”的一个非常积极的、深刻的创造性的过程——一个对现实进行具体的（在艺术中）或想象的（在感知中）“人化”的过程；在这一过程里，许多世纪所积累起来的“……丰富的主观人类感性……”❷，“……能够充分欣赏的感情……”❸等一切，都是参与了的。

实际上，现在也无须把狄德罗不了解的和不可能了解的东西一一列举出来。重要的是：在哲学的主要和基本问题上，他站在完全正确的方法论立场上。正因为狄德罗立足于完整的唯物主义哲学的立场上，所以他试图确定客观美和对它的主观感知间的差异的辩证法；用狄德罗的话来说，客观美不依“是否有人在看它”为转移，但它在主观上是不同的，因而具有有局限性的、附有条件的和相对的性质。狄德罗充分了解，在原则上不能把客观美和对它的主观感知等同起

❶❷❸ 《马克思恩格斯文集》，第三卷，第六二七页，一九三〇年。

来。因此，他不惜任何代价希望避免这种等同，但他实际上未能实现这一愿望，这一点相当鲜明地表现在下面稍有矛盾的论述中：“……尽管不存在绝对的美，但仍有两种类型的美：现实的美和我们感知的美。”[1]

虽然，这种否认绝对的美的说法，是由于狄德罗反对把古典主义的美学信条绝对化而进行的毫不妥协的、具有深刻进步意义的斗争所引起的，然而，在这里，他在某种程度上仍然把美和对美的感知等量齐观，他没有附加说明，他的论点只有在涉及美感和人们关于美的概念时才是正确的，自然，美感和人们关于美的概念永远都是相对的。至于谈到美的本身，那么，看来狄德罗已经了解到，不能在承认美的客观存在的同时又否认其绝对的性质的。但是，这个问题只是在引文的前一部分中如此。至于说到引文的第二部分，那么狄德罗在这里不惜任何代价，力求摆脱他不自觉地把美和对美的感知等同起来的说法。不过狄德罗未能掌握辩证的方法，这里，他颇有特色地从形而上学的一个极端，转到了另一个极端，认为存在着“两种美”——客观美（“现实的美”）和主观美（“我们感知的美”）。

我们坚决批驳狄德罗关于存在“两种美”的不正确的思想，可是，我们也不应当忘记，这个思想是出于一位坚定不移的唯物主义者之口，他没有怀疑过美的客观性。狄德罗在谈到与客观现实中的美存在的同时还存在着“主观美”的时候，他的目的完全不是怀疑客观美的存在，而只是企图为下面这一简单的真理奠定现实的物质基础，即：尽管每个个人，每个阶层、人民、时代的代表，可能有（也确实有）个人自己的美感；尽管对美的态度从来是主观的，可是仍然存在着客观的美，它不依“人们是否看它”为转移。由此可见，狄德罗坚持存在“两种美”的说法时，他的主导思想是希望更扎实地论证美的客观性，从而把它从众多的、不相符合的主观概念中分离开来，如果可以这样说的话，是要赋予在美和美的主观感知之间自然地存在的区别以“物的”性质。

[1] 《狄德罗选集》，第三七八页。

然而，狄德罗企图确定这种区别的现实基础时，把我们关于美的概念看作是某种不同于美的本身时，他不知不觉地割裂了它们之间的联系，而他自己却又在竭力论证这种联系。因此，在适当地考虑到狄德罗在这里的主要意图的时候，我们也不能忽视这一“两种美”的理论的本身会无意地导致客观美和对它的感知之间的对立，当然，这种观点之错误，其程度并不低于把它们等同看待的错误。

但是，确定美的客观的本质，还不算就把问题解决了。因此，狄德罗便很自然地进一步致力于解答这个直接问题：什么是美?

狄德罗清楚地知道，找不出要确定的对象的特征，是什么也不能确定的，所以，他企图首先确定美的特征，——找出物质现实的事物和现象的那种素质，这种素质在使事物和现象变成美的时候，是必不可少的。依照唯物主义的信念：现实现象的本身在客观上就具有这种特征，狄德罗提出一个问题：“……我们把哪一种素质从一切被我们称作美的事物所共有的素质中挑选出来，以便赋予它一个‘美’的名称呢?”[1] 狄德罗随着作了如下的解答：“我觉得很明显，这种素质只能是这样的：有了它，便使所有这些事物变成美的；这种素质的增加或减少（如果它可以增加和减少的话），会使事物的美在相应的程度上也有所增减；失去这种素质，事物便不成为美的事物；它不可能是这样的：即改变了自己的本质之后，该种美仍不改变；这种素质的反面，会将最美的事物变成令人厌恶的和丑的事物；一言以蔽之，由于这种素质，美才会显现、增长、千变万化，才会减少乃至消失。但是，只有关系的概念才能引起所有这一切后果。”[2]

由此可见，狄德罗所得出的结论是：美的特征、美的最本质的特点乃是现实的必然的联系，即物质世界的事物与现象在其不断相互作用过程中产生的各种各样的关系。

至于狄德罗在这里有多少是正确的，在何种程度上把关系视为美的最本质的特点的问题，我们以后还要谈及。现在我们来看看狄德罗是怎样给美下定义的，他认为美的特征终于被他正确地找到了。

就我们所知，狄德罗的《美》一文只是在一九五一年才出现了

[1][2] 《狄德罗选集》，第三七七页。

唯一的俄译，而且还不是全文翻译。我们在译文里读到："这样，我把一切本身含有在我心中唤起关系观念的因素的东西，称为在我之外的美；而把唤起我的这种观念的一切东西，称为为我的美。"❶

这就是狄德罗的著名的公式。它从未受到过认真的马克思列宁主义的分析，尽管对它作仔细的、批判的研究，不仅对正确评价狄德罗的美的学说是必要的，就是对于探讨美的问题上的正确的辩证唯物主义观点，也是大有好处的。

狄德罗的定义的意思是：如果美在我之外而存在，那么美就是指凡是能够（我们附加一句：由于客观存在）在我的意识中唤起关系观念的东西，因而，为我之美，也就是唤起我的这种观念的一切东西。

这样，十分明显，尽管上面所提到的把美"分为"两个独立的"类别"，狄德罗不仅没有将它们对立起来，而且还考虑到二者转化的可能性，也就是说，客观美存在的本身，还不能预先就决定"在我之外"的美转化为"为我之美"。要发生这种转化，要使这种可能变成为现实，还需要一个条件：人的存在——具有高级结构和高度发展的感受主体，它能感知美，并将客观美转化为主观审美感受的因

❶ 作者注：原文是这样：《J'appelle donc beau hors de moi，tout ce qui contient en soi de quoi reveiler dans mon entendement l'idée de rapports；et beau par rapport à moi，tout ce qui reveille cette idée》．〔Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences，des art et des métiers. v. 2. Paris，（1751），p. 176〕。

这段译文（我们觉得很不确切，甚至不能使人立刻明白它的意思）只是表明：一般说来，只有唤起人的关系观念的事物才是美的。然而，这却忽略了一个重要的地方，可以相信，狄德罗对这一点，即美的问题中的主观成分和客观成分的相互关系，赋予了头等重要的意义。的确，因为在俄译中，"一切在我心中唤起关系观念的"和"一切唤起我的这种观念的"二者之间，显然没有任何意思上的区别，这样，由于译者的意愿，结果是：狄德罗违反了起码的逻辑的要求，把要确定的两个对象——"在我之外"的美和"为我"之美——去适合一个定义，尽管这一定义是用不同的词句表达的。

这是因为俄译文中的动词"唤起"（reveiller）在两种情况下都被译成了现在式，尽管在狄德罗的文章里这一动词在第一种情况下是个不定式。当然，不定式短语需要有副句来说明时间状态。然而，假如我们同意译者的意见，认为此处指的是现在式，那么就很难理解，为什么当狄德罗可以像在第二种情况下一样采用动词"reveiller"的现在式时，却采用了不定式的形式。正因为狄德罗没这样做，所以很清楚，在他的公式里，"de quoi reveiller"应当译为"ce qui peut reveiller"的意思，用俄语说，即：能够唤起。

素。假如我们这时注意到，狄德罗的公式首先是想确定客观美的，那么，显然这位伟大的美学家在解决这个问题时方法上基本是正确的。

但狄德罗给美下定义的尝试是否成功了呢？可以不可以把他的公式看成是客观美的真正的定义呢？对于这个基本问题，我们不能不作出否定的答复。

尽管狄德罗的公式具有不容置疑的优点，但是在给美下定义时，这个公式所依据的特征本身却是错误的。对狄德罗的公式的这一重要缺陷，需要作仔细认真地研究。第一，这使我们有可能比较充分和确切地评价他的方法论，正如上面所说的，他在方法上只是基本正确。第二，这种研究的本身就大有裨益，因为在我们看来，马克思主义以前的美学（唯物主义的，特别是唯心主义的）未能对美作出正确的定义，因为它们的代表人物（车尔尼雪夫斯基一人除外）没有能确定美的真正的特征。狄德罗同样也没能做到这一点，因为他试图用来给美下定义的“关系的概念”实际上过于广泛了。要知道，任何一个属性和任何一个事物，甚至它们存在的这个事实本身，正如一种特定的属性和特定的事物一样，最终都为各种各样的关系的总和所决定；这种关系，一方面必然产生于事物的不同部分之间，另一方面，必然产生于整个事物与其周围的环境之间。没有关系的事物，正像没有事物的关系一样，是不可能的。比如，路旁有一堆石头，它们完全不美，但是谁也不会否认，这堆石头是由部分组成的，因此它的本身就包含着一定的关系。然而，既然没有不具这种或那种关系的事物，那么关系概念的本身（不作进一步的划分）还不包含任何特色；它既能作美的定义，也能作丑的定义或者作在审美上毫无意义的东西的定义。如果把关系当作是美的特征，那么指的就不应是一般的关系，而是完全特定的、能够表现被视为美的事物的本质特点的关系。

用关系的概念是很难确定美的定义的，因为在美的概念和关系的概念之间，差别很大。

狄德罗清楚地知道，不加分别的关系的概念是大于美的概念的，因此，远非一切关系都具有审美的意义。这一点从下面可以看出：尽管狄德罗认为客观现实存在的关系是美的特征，但他并没有简单、直接地用一般关系本身来给美下定义，他用的是关系的概念，实质上这

不是别的，正是狄德罗试图给自己使用的过分广泛的“关系”的概念加以一定的划分，看来，狄德罗考虑到：一切事物和现象，毫无例外的都包含着关系。但这只是问题的客观方面；在主观方面问题还不是这样，因为这些关系远非随时随地地为我们所直接地感知。而且，如果我们经常感到事物的审美意义不大，那么，这正是因为在对这些事物的直观过程中，我们没有直接地感知到和觉察到它们所固有的关系。反之，当事物首先从它们所固有的一定关系方面引起我们的注意，那么，在所有这些情况下，它们便是美的。

这就是我们觉得比较可信的一系列的判断，它们应当先于、而且无疑一定先于狄德罗如下的判断：凡是唤起（或者能够唤起）关系概念的，即曰美。狄德罗达到预期的目的，但是在他的公式中，关系概念只有在反映中和主体的意识中才获得审美的定性，而这一表现客观现实（它不依感知活动及感知活动时产生的观念为转移）的概念本身，具有如此广泛的性质，以至于什么也不能说明；这就是说，尽管狄德罗能给予关系的概念以一种它所缺乏的定性，然而，既然这只是在相应的人类思想的主观基础上实现的，那么，客观的美，亦即某种具有自身存在的客观特征（而狄德罗深信这种特征已经找到了）的东西，也就没有它的同样客观的定义了。因此，绝非偶然的是：对狄德罗说来，有了关系，这本身尚不能预先决定美。在狄德罗看来，美的必不可少的条件是能够唤起关系观念的主体，因为不只是具有一定的关系的事物就是美的，而且还必须是在感知它们能够产生关系观念的事物。

有人可能反驳说，从唯物主义认识论的观点出发，这是同一回事。是的，因为谈的是体现于反映和被反映之间的相应关系；因为很明显，产生关系观念的必然条件是要具有现实地、客观地存在着的关系。但是，当把美的观念当作美的定义的必要成分的时候，当客观现实中的美实际上取决于感知活动和与此同时产生的主观概念的时候，这种把反映和被反映间的相应关系转化为两者的等同，就远非一回事了。

如果说，在狄德罗的公式中，关系的概念本身尚不能确定任何东西，而只有在人们概念的主观基础上，美才具有某种定性，这正意味

着，狄德罗又回到了把美和主观感知等同起来的老路，这条路他已走过一次了，然而正如一个真正的唯物主义者所应该做的那样，他也尽力地想避开它。这同样是毫无疑问的，正如马克思以前的唯物主义者，没有一个人能够彻底避免这种等同，而不至于把客观美看作是依赖人、依赖人对美的主观概念的。

为了弄清这一点，我们应当重新回顾一下这位法国思想家在提出关系是美的特征时所遵循的理由。狄德罗力图找出使事物得以变成为客观美的那种素质，“……由于这种素质，美才会显现、增长、千变万化，才会减少乃至消失”[1]，而完全不以“人们是否在看它”为转移。应该指出，如果狄德罗使自己只局限于这个提得完全正确的任务——探索美的客观特征或客观美的特征——那么他便不会坚持这个如此广泛的概念，即不加任何分别的关系的概念。因为美的客观特征（它不仅是必需的，而且足以确定客观的美）无论如何也不应当在它所包含的概念范围上大于美。但是，问题在于，当狄德罗挑选他认为应当是美的特征所固有的概念的范围时，他所遵循的理由还不只是这些。关于这一点，我们可以从《百科全书》中他的文章的一段中得到证实。

“当我们要求美的一般的概念适用于所有美的事物时，——狄德罗问道，——我们是否只是指那些此时此地被说成是具有这种属性的事物呢？或者我们所指的还有那些远在五千年前和三千里外以及几百年后还被称为‘美的’事物呢，或是还有那些我们在童年、成年和老年时期都认为美的事物，那些文明人大为赞赏、野蛮人为之醉心的事物呢？这个定义应该有的只是地区性的、局部的和一时的正确性呢，或者是它应当包括一切事物、一切时代、一切人和一切地区呢？谁如果赞同后一个观点，那么他就大大接近我所提出的原则。因为我们找不到别的方法来调和小孩和大人的判断……野蛮人和文明人的判断……把窝棚、茅屋誉为‘美的’、‘灿烂的’最早的人的判断和把后面这些词汇只是用来形容人类创造的最高成就的、现代人的

[1] 《狄德罗选集》，第三七七页。

判断。”[1]

由此可见，狄德罗的任务不光光是给客观的美下个定义。上面的引文表明，狄德罗完全没有打算使自己只限于解决这一个任务。他的目的不仅仅是也不单纯是给客观现实中的美下定义，而是想提出这样一个美的定义，这个定义能够在同样程度上适合所有过去有的、现在有的和将来可能有的对美的观点。换句话说，狄德罗立意要给客观的美下一个这样的定义，这个定义同时又是对美的一切主观概念的定义。

然而，狄德罗给自己提出了一个不能完成的任务，他把两个完全不同的问题混淆了。

让我们回顾一下，狄德罗在分析美的时候，完全正确地遵循了下列的观点：第一，美是客观存在的，它完全不以关于它的各种主观概念为转移；第二，尽管美具有客观的性质，但它能被作出各种各样的解释。

狄德罗想这样给客观美下一个定义，使它也能成为“主观美”的定义。他的这个愿望使他把具有不同根源、不同性质的不同现象混淆起来了。

如果狄德罗选择作为美的特征的不是一般的关系，而是具有质的或量的特点的完全特定的关系，那么他就会使自己的公式不可能适合与这种对美的特定的理解不相符合的一切主观的审美概念。在这种情况下，我们就会有一个客观美的彻底的唯物主义的定义（依据关系的特征），但也只不过如此而已。因为狄德罗要下的是一个既是客观美的定义，同时又是对美的一切主观见解的定义，那么他就应该选择这样一个广泛的概念作为美的特征，这个概念由于本身的不固定性，可以对它作任意的解释。

这样看来，任务的本身——给“两种”美下一个一致的定义，显然已经必不可免地要把客观美和对客观美的主观感知等同起来。产生了另一个问题：狄德罗所选择的定义的特征，其唯一缺点是否就是它的缺乏定性呢？或者，不管我们是否知道美的真正特征，只要我们

[1] 《狄德罗选集》，第三八二页。

从客观方面赋予关系的概念以审美的定性，都是同一回事吗？

当然，不预先解决在这种情况下所能够谈论的是哪些具体的关系，是不可能回答这一问题的。要知道，如果是一个不受任何局限的关系的概念，它包含着从化学的、电磁的一直到宇宙间的所有类型的关系。关系的类型、种别是性质各异的，因为研究现实不同领域的科学是多种多样的。同时很显然，大部分的这种关系，不仅自身不包含美的任何特征，而且根本不能作任何审美的评价。

因此，为了说明是否可以承认某些特定的关系是美的真正的特征，首先应该从自然界存在的许多关系里，挑选出那些至少不是不可能具有审美感染力的，因为美不可能不具有可为肉体感知的外表的定性。按照狄德罗所提出的公式，如果说美的特征是个统一的、不可分割的概念，那么在他阐明这个公式的时候，却引用了许多独立的概念，其中任何一个都没有受另一个 制约。

无须详细地说明，这种具体化，这种狄德罗由于必要而经常采用的对美的特征的划分，显然违反他在自己文章的第一部分里对克鲁斯也企图把美归结为刚才指出的关系所作的批评。在这里，重要的是指出另外一点：所列举的类型的关系，在一定程度上的确是美所素有的。然而尽管如此，不难证明，这一系列被区分了的完全固定的概念，同样不能作为美的特征，就像未被区分的不固定的关系的概念一样。这一点很容易得到证实，只需看一看狄德罗的著名的例子。这个例子和这位法国思想家（以及他的某些评述人）的看法相反，证明了他想要证明的东西的反面。这里所谈的是高乃依的悲剧《贺拉斯》中的一句著名的对白；狄德罗援引这句话的目的是要表明“美和关系是一同显现、增长、变化、衰落和消失的”。[1]

狄德罗写道：“我随便问一个不知道高乃依的这部悲剧[2]而且也不知道贺拉斯老人的回答的人，问他对‘让他死吧！’这句感叹话是怎样看的。毫无疑问，被问的那个人，由于不知道‘让他死吧！’这句话指的是什么，一定回答我说，这句话依他看来既不美也不丑。但

[1] 《狄德罗选集》，第三八〇页。

[2] 指高乃依的悲剧《贺拉斯》。——译者注。

是，如果我告诉他，这是一句回答问到某人在一场战斗中应该怎样办的话，他才开始看出这位答话者有一股勇气，这种勇气使他不能认为在任何场合生都比死强。于是，‘让他死吧！’这句话开始使他发生兴趣了。如果我再告诉他，这场战斗关系到祖国的荣誉，战斗者就是被请教者的儿子，而且他只剩下了这唯一的儿子，这个年轻人要对付三个敌人，他的两个弟兄已被这三个敌人杀死了；这老人是向他的女儿答话，他是一个罗马人。这样，本来既不美也不丑的‘让他死吧！’这句答话就随着我逐渐揭示出它和情境的关系而逐渐美起来……”[1] 接着，狄德罗为了说明当关系发生相应的变化时，同样的一句话就可能不再是美的了；他让这句话不从贺拉斯老人口中说出，而从斯卡潘的口中说出，那么这句话就会变得可笑或者甚至是滑稽，这要看在什么情况下而定。

不能不同意狄德罗的这种看法，把“让他死吧！”这句话放在不同的关系中，它便大大改变了本来的含意；只有在特定的关系中，而在这里，即父亲对儿子，儿子对祖国，战士对其职责、对在同优势敌人战斗中牺牲等等的情况下，这句话才是美的。然而，同样不能不承认，使贺拉斯的这句话变成美的上述关系，根本上不同于狄德罗当作美的特征所列举出的关系。如统一、对称、比例等这样一些概念，表现自然界的美的特点，是任何真正的艺术作品所不可或缺的；但是这些概念在上述情况下是绝对不适用的，因为这里同所有精神的和社会的生活现象一样，其特点是这样的一些关系，它们既不能被一一列举出来，也不能从它们的外在定性的角度出发加以分门别类。它们干脆没有什么可以通过量的特点表现出来的外在的定性。

由此可见，如果说高乃依的主人公的这句话是美的，那么，它之成为美绝不是因为在主人公所表达的思想中遵循了，比如说，对称或比例的规律，而是因为受较本质一些的规律所决定的原因，这些规律远远超出了外在的、纯数量的关系的范围。

但是，不承认狄德罗的公式是美的正确的定义，我们对他关于美的一般学说的科学意义，特别是对《美》一文的科学意义，绝不会

---

[1] 《狄德罗选集》，第三七九页。

有丝毫的估计不足，更不用说对它们的历史意义了。这位法国思想家的观念，代表了比较先进的科学和思想的观念，它在世界美学思想发展史上起过卓越的作用。

狄德罗的公式的错误只在于它不能作为美的真正的定义。在这个意义上我们反驳它，但我们却不能不承认这个公式包含着一个绝对的真理：在关系之外美是不存在的，美必须以关系的存在为前提。尽管如我们曾试图说明的那样，由此还完全不能得出结论说关系存在的本身已经预先决定了美的存在，但这一点是无可怀疑的，即美的存在是由具有充分物质和客观性质的一定的关系所决定的。

狄德罗比他的许多前辈和同代人都要高明，他不仅在认识论上，而且在美学上，坚决、彻底地反对不可知论的各色各样、或多或少的表现。狄德罗坚定地遵循着自己的一般哲学的决定论的观点，他不是把美看作偶然的、不可认识的自然力的巧合的结果，更不是看成为积极想象的产物，而是看成为一种表现自然和社会的一定关系的合乎规律的现象。因此，当确定狄德罗关于美的学说的科学、历史意义时，如果我们说他的学说在世界美学思想发展史上所起的作用，就像他的哲学在唯物主义认识论的历史上所起的那样重大的作用时，我们也未必就是错的。

像狄德罗的决定论那样，尽管有很多缺点，它却帮助狄德罗在当时可能的最大限度内识破物质世界的哲学“秘密”，揭示出现象的内在联系和相互制约性，了解到现实中所发生的事件的意义；同样，在美学上，把美看成为依照规律而形成的关系，看成为某种千变万化的形式并且随着这些关系的发展和深入而增长着的东西，——这种看法，在狄德罗鉴别艺术作品的价值时，成为一个客观正确的标准，成为洞察它们真正的含义的手段。

上面我们已经有可能以狄德罗所作的分析（高乃依的主人公的一句话“让他死吧！”）为例，正确地评价对艺术作品作类似的分析的优点。还有一个这样的例子可以表明，和历来的意见相反，把美视为关系的观点，完全不是脱离生动的艺术实践的思辨的抽象概念，它历来都是狄德罗的一种“行动指南”，能够使狄德罗深入细致地分析

艺术作品，探索艺术形象的生动内容，揭示其中所包含的道德原则。

狄德罗在给索菲·沃兰的一封信里写道：“我不怀疑拉辛给您带来莫大的享受；我的朋友，可能，他是过去的诗人中最伟大的一个。绝不能攻击伊菲格尼[1]的性格。她顺从命运是几个小时间的一阵冲动。她的性格富于诗意，而且到处都比在自然界里存在的稍为高尚：如果诗人把她的形象写进长篇叙事诗里，使这个情节持续几天的时间，那么您就会看到，她能被您所要求的那一切感情所打动；她经受其中一些感情，但是这些感情是被温柔、敬意、顺从、听话等所抑制的……”[2]

这里，从审美的角度替伊菲格尼的性格辩护是根据什么呢？老实说，只有一个理由：狄德罗评价伊菲格尼的形象时，是从各种最不相同的关系中观察她的感情的。但这是一个多么充分的理由，一种多么令人信服的辩解：在我们的面前，拉辛的伊菲格尼成了一座道德面貌十分悲壮雄伟的活生生的宏大的雕像。

在同一封信中，对阿伽门农的行为的分析，性质就有些不同；对他的形象，是在同它和周围一切总的外在情况的关系中加以观察的。狄德罗写道：“父亲由于虚荣心而要杀死女儿，他在这件事上不一定是丑恶的。需要解决的是怎样的任务啊！请看诗人对此是怎样安排的。阿伽门农把女儿召到奥利德来——这是他的唯一的过错，但这是剧前发生的事。他精神苦于折磨，深夜起身，想阻止女儿前来奥利德；但他没有阻止着，她的到来使他陷入了绝望，他被神所骗了。谁来替他的女儿向他求情呢？激怒的未婚夫用威胁把事情弄糟了，愤怒的母亲打算要挟自己的丈夫；在这种情形下，怒气冲天的丈夫便落入希腊最猾诈的骗子的手心。然而当爱黎菲勒向希腊人和喀勒喀告发他，因此他们大叫必须将伊菲格尼交给他们时，他正准备拯救自己的女儿免于一死；况且希腊人在特洛亚已经围困了十年。为了阿特里德人所受的屈辱，军中没有一个将官不曾失去父、子、弟兄和朋友。难

[1] 指拉辛的悲剧《伊菲格尼在奥利得》中的主人公。——译者注。

[2] 《狄德罗文集》，第八卷，苏联科学院出版社，一九三七年，第一七一——一七二页。

道只有阿特里德人的血才珍贵吗？抛开虚荣心不谈，难道阿伽门农也不应该报答神和希腊人吗？有多少情况在为这个一时的错误辩护。”[1]

这样，按照狄德罗的分析，把应视为极端恶劣的暴行的行为，置于一定的关系中，便获得了悲剧的力量的审美意义。同时，富有特色的是，在这里，审美的评价乃是对拉辛的主人公的行为从伦理学上重新估价的结果。事实上，虽然客观上犯了滔天罪行，但在主观上问题就有些不同了，因为这一罪行是为顾全一家的荣誉、社会的福利和奥林普斯的安全而犯下的。是的，这种牺牲无论对家庭的基础、对社会、甚至对神，都没能带来任何的好处，但是希腊人，包括阿伽门农在内，却有不同的看法，他们认为这已经不是罪行，而是悲剧性的错误。不管怎样，这个罪行是出于一个坚定的信念（就算主观上是错误的吧，反正一样），即不是私人的利益，而是崇高的利益要求这样做，并且为这一罪行付出了稀有的自我牺牲的代价，而这一点，狄德罗正确地认为，不能不影响我们对阿伽门农的行为的伦理的、从而审美的评价。

这一点和前面的例子一样，对于我们，重要的当然不是替高乃依和拉辛的人物洗雪，而是从上引的狄德罗的分析中得出的下列结论。

第一，把美视为关系的看法运用到艺术上去，使狄德罗有可能揭示而且正确地理解艺术作品的思想内容和道德内容。

第二，将“关系”变为对艺术作品审美评价的标准的同时，狄德罗在分析作品时，不仅看它的各组成部分是否协调一致，而且看它对现实本身的关系如何。换句话说，狄德罗分析一个艺术作品时，不是孤立地、局限于一点，不是把它当作某种内部没有矛盾的、形式上的统一体，而是把它置于现实的生活诸关系范围之内。

让我们从狄德罗的《画论》中举一个简单的、但颇有说服力的例子，以充实这第二个结论。狄德罗说，比方，我们面前有一张空白纸，上面标着三个相隔一定距离的点，它们什么也不表示。在这一图形上，显然除了关于某种比例的抽象的、形式—思辨的真理外，没有别的内容，而且只要它是这样，它自然就不会有什么审美的内容。但

---

[1] 《狄德罗文集》，第八卷，第一七二页。

是，只要让这个图形一接近现实生活，给这一抽象真理注入具体的内容，那么它在我们面前就完全是另一个样子了。我们想象一下，在我们面前的不是静止的点，而是沿着轨道运行的物体。然后再设想一下，其中一个是太阳，另一个是月亮，第三个是我们所生活的地球；这样一来，这个起初什么也不表示的图形，就获得了伟大的含义和意义——它变成为美的了。

如我们所见，在狄德罗的美学中，运用于艺术的关系的原则，不仅是艺术作品的结构、甚至是理解它所包含的内容的标准，而且实际上也是现实主义的标准，它使我们在评价艺术作品的审美价值时能够从作品和现实的一致的观点出发，甚至我们可以说，从作品所包含的现实生活的内容的量的观点出发。

在下结论之前，想再举一个例子。我们觉得通过这个例子同时表现了上面所发现的把关系原则运用于艺术的全部长处。我们所指的例子就是狄德罗对格辽兹的画《姑娘和小鸟》的著名分析。这幅画画的是一个满怀忧伤的美妙少女，她俯首在一个鸟笼上，笼内有一只仰面朝天的死黄雀。狄德罗在这幅看来情节毫不新奇的画上，发现了它的内容，他称这幅画是一首幽雅的哀歌，动人的诗篇，美妙的田园诗。这幅画的内容有哪一点使狄德罗如此着迷呢？是作者力图“在画上刻画出能写成一部长篇小说的事件的进程”的东西。当然，无怪乎狄德罗认为，这样的艺术只有像这样的艺术家才可以胜任：他是“我们中间第一个敢于把生活引到艺术中去的人”，他“到处施展自己的才能，无论是在热闹的群众聚会上，还是在教堂、集市、娱乐场所、家里、街上……”[1]，他不断地观察着行为、激情、性格、面貌。

狄德罗认为，格辽兹的画的主要价值在于它的内容远远超出了它直接所描绘的东西。狄德罗对那种众所共有的、自然的观感，即认为格辽兹所画的少女只是在为她的黄雀而悲伤的意见表示怀疑：“这个孩子——狄德罗写道，——我敢向您担保，在为某种别的事情悲伤……在她这样的年纪会如此的悲伤？就只为一只小鸟！……”[2] 狄

[1] 《狄德罗文集》，第六卷，第一五九页。

[2] 同上，第一六四页。

德罗不相信为这样一个小小的原因便会如此悲伤，他让自己的想象自由地奔驰，因而在我们面前便展开一个完整的具有更为迫切和重大的关系的故事，这些关系足以令人信服地说明格辽兹所画的少女的性格和她深为悲伤的原因。这样，随着撇开直接看到的画的内容，借未曾直接描绘出来的新的关系对画的丰富，狄德罗揭示出这幅画所包含的内容的全部深度。

少女的悲伤的故事是一个假想。毫无疑问，狄德罗能够想出许多这样的故事，而且一个比一个更令人信服。这就证明，狄德罗的现实主义观点同要求经验主义地描写日常生活的主张毫无共同之处，证明他的忠于自然的有名的号召完全不是要奴隶式地模仿绝无仅有的东西。

对于艺术理论家狄德罗来说，事实的说服力完全不在于它作为某种真正发生过的事物的实际的确实性，而在于这个事物表现一种规律，这规律所起的作用必然产生，并且将要产生类似的事实。因而，对狄德罗说来，选择事实（虚构的或真实的都一样），阐明它们的关系，这二者不仅决定着艺术作品的情节内容，而且决定着它的思想实质。

狄德罗将格辽兹所画的少女置于一个较为重要和本质的关系之中，从而帮助我们不仅更好、更充分地理解这幅画的内容，而且还帮助我们进一步体会到它的含意，意识到人的真挚的悲伤的性质；这种悲伤既是这一作品的内容，也是它的思想。

狄德罗不是把美看作某种不可知的玄虚之物，而是把它看成来自物质现实界的派生物，他认为美是对普遍规律和千变万化的物质生活的特殊反映，因此，狄德罗不仅巩固了唯物主义美学的科学基础，而且使它走上了那条通向车尔尼雪夫斯基的经典定义——美是生活——的康庄大道。

在承认狄德罗关于美的观念的巨大科学意义和历史意义时，我们还要指出，我们不能同意有些狄德罗研究者们的意见（而他们又是大多数），他们认为，狄德罗那篇论美的文章是一个年轻的唯物主义思想家的一时的错误，而这个错误后来是被克服了的。姑且不谈狄德罗后来从未否定过他在那篇文章中提出的论点，我们要再一次地强调

指出，把美看成为“关系”的观点，尽管有它的缺陷，但它不但不和狄德罗后来制定的现实主义美学纲领相矛盾，而且是完全一致的。至于说，狄德罗的美学整个说来要比他的论述美的文章丰富而有内容得多，这确是一个无可争辩的事实，但是任何经过发挥了的理论比其最初的原则都是要优越的。当然，从方法论的意义上说，狄德罗给美所下的定义也不是尽善尽美的，而且实际上也不可能被当作是美的彻底的唯物主义的定义。然而，这个缺陷不正是狄德罗的整个美学，乃至他的整个人生观所素来有之的吗？显然，狄德罗的人生观不可能不是形而上学的，因而也不可能不是不彻底的唯物主义的。

没有任何理由将狄德罗在早期和在晚期对美的问题的解决对立起来，更不用说要降低他关于美的学说的明显价值了。

上边谈到的从狄德罗的文章《美》开始的唯物主义美学发展的历史趋向，在狄德罗后来创作的本身中，越来越具有鲜明的特点，标志着他的美学观点的发展的，是它逐渐在和一百年以后车尔尼雪夫斯基的公式所表达的观点相接近。这种趋向特别充分而明显地表现在狄德罗所提出的对艺术的分类上，表现在他试图说明它们相对的审美价值，确定那种将不同艺术种类结合和分开的普通的和独特的东西。

大家知道，狄德罗的分类是从分析个别的艺术的种类开始的。这样，根据狄德罗的意见，线条是建筑、雕塑和素描的决定因素，而且，如果说建筑的基本规律是比例和对称，而雕塑的基本规律是比例的话，那么绘画和音乐则是基于和谐的规律的。建筑是一种低级艺术，它模仿自然的线条，也像无机的自然一样是死的。它本身没有生命，没有热情，它表现的只是艺术家—建筑师的情感和印象。雕塑是较高的一种艺术种类，它在向生活过渡。绘画是更高的一种艺术，它利用色彩，更完整、更深刻地再现生活。如果说雕塑传达出的只是美，那么绘画则深入到生活的本身，再现着真实。狄德罗认为和绘画并列的是音乐，它具有在时间上、在生活的发展中再现生活的优点。然而，狄德罗认为诗歌是最高的艺术种类，它按照生活本来的样子和可能的样子来展示生活本身的形象。

我们在这里不谈这种分类法的缺点，因为这种分类法的过分武断和牵强附会是很明显的。请大家注意的是另一个方面：在狄德罗这个

依次排列的阶梯上，艺术越接近生活，越充分、精确地模仿生活，在它的内容中本来面目的现实生活越多，艺术的种类也就越高。

狄德罗的艺术分类和他自从著文谈美开始的全部的科学和美学活动，始终在说明一个结论：美是生活。不仅如此，不管狄德罗是否意识到，他却在捍卫和宣扬现实主义的艺术，要求艺术内容严格地和生活一致，从而已经站在后来为车尔尼雪夫斯基所完善表达出来的观点上了。

当然，看不见狄德罗和车尔尼雪夫斯基在理解这一问题上的全部质的差别，那就大错而特错了。因为如果说对于狄德罗，把美和生活等同起来之所以具有原则意义，只由于这种等同是为了论证艺术中的现实主义，那么对于车尔尼雪夫斯基，把美和生活等同起来，就不仅仅是借以树立模仿和正确地再现生活的现实主义原则的手段，而是由此所得出的天才的大胆结论。换句话说，如果说对于狄德罗美是反映在艺术作品中的生活，那么对于车尔尼雪夫斯基，美就是生活本身，甚至不管它在艺术中的反映如何。说得更明确一些，如果说狄德罗认为，哪里有艺术的反映，那里就有美，那么车尔尼雪夫斯基在完全同意这一观点的同时，又大大地扩大了它，从根本提出一个新的唯物主义的美的定义；从唯物主义的观点出发，即反映只有在其两相符合地反映了被反映的事物时才称其为反映，车尔尼雪夫斯基正是称后者为美的。这样便产生了车尔尼雪夫斯基的定义“美是生活”，这个定义正是从现实主义艺术的基本原则中引伸出来的一个彻底的唯物主义的结论。

然而，如果狄德罗本人没有能够借类似的美的定义的说法完成他的现实主义的美学，那么这只能够说明，要达到这一点，还需要现实主义艺术和唯物主义美学发展的另外一些条件和另外一个时代。十八世纪法国资产阶级启蒙主义者狄德罗所未能完成的，到了十九世纪，由俄国革命民主主义者车尔尼雪夫斯基完成了。他的天才的定义不仅是俄国而且也是所有马克思主义以前的唯物主义美学思想发展的总结。

（郭家申译自《近代美学思想史论文集》，苏联科学院出版社，一九五九年）

科学小说的理论

〔苏联〕M. 克列曼
Б. 列伊左夫

“科学小说的理论”是佐拉在对《卢贡－马加尔家族》的构思进行加工时创立的。它以巴尔扎克、司汤达、福楼拜和龚古尔兄弟的创作实践所提供、并在泰纳的批评著作中得到阐明的美学原则为基础。

上一世纪法国文学中的现实主义流派虽然不是一个统一的、紧密无间的派别，但仍具有某些共同的倾向。

把所有现实主义者结合在一起的基本原则，是艺术创作服从于研究现实的任务。文学和艺术的认识功能被他们提到了首位。

他们把当代资本主义社会当作研究的对象。当代的社会题材是现实主义艺术最牢固的标志之一。他们认为，致力于历史题材（如福楼拜在《萨朗波》中那样），就是背离现实主义。

自然科学所制定、并为实证主义从哲学角度来阐述的观察方法被宣布为科学和文学认识现实的共同方法。客观主义被公认为在艺术创作中实行科学方法的必不可少的因素之一。这种客观主义只局限于罗列事实，摒弃作者的评价和说明。

最后，在一个一定的、被提到特殊高度的体裁——社会小说——的领域内，现实主义文学形成了，虽然它没有表现出独特的标志。这是在新的文学流派的题材和方法论的基础上产生出来的。只有在小说里面才可能对社会题材进行广泛的概括，揭示支配社会现象的因果关系的规律。

巴尔扎克十分明确地把文学的任务表述为社会研究的任务。他在《人间喜剧》的《序言》中写道："当我们查考那些称为历史的罗列事实的枯燥无味的总目的时候，有谁没有看见，在埃及、波斯、希腊、罗马，各个时代的作家都忘了给我们写风俗的历史。贝特洛纳讲罗马私人生活的片断只能激起我们的好奇心，没有使这种好奇心得到满足。"❶

在分析到重现当代社会状况的完整图画的困难时，巴尔扎克继续说道："偶然是世上最伟大的小说家：若想文思不竭，只要研究偶然就行。法国社会将要作历史家，我只能当它的书记。编制恶习和德行的清单、搜集情欲的主要事实、刻画性格、选择主要社会事件、结合几个性质相同的性格的特点，糅成典型人物，这样我也许可以写出许多历史家忘记了写的那部历史，就是说风俗史。持之以恒，百折不挠，我也许可以完成一部描写十九世纪法国的作品，罗马、雅典、推罗、曼菲斯、波斯、印度，都没有给我们留下这样一部讲述它们的文明的作品，我们都引为憾事，但那位勇敢和耐心的蒙泰依，却师法巴特吕米神甫，给中世纪完成了这部著作，可是作品的形式却不大能够引人入胜。这种工作还算不了什么。只要严格模写现实，一个作家可以成为或多或少忠实的、或多或少成功的、耐心的或勇敢的描绘人类典型的画家、讲述私生活戏剧的人、社会设备的考古学家、职业名册的编纂者、善恶的登记员；可是，为了得到凡是艺术家都会渴望的赞词，不是应该进一步研究产生这些社会现象的多种原因或一种原因，寻出广大人群、情欲和事件的隐秘意义么？在寻找了（我没有说：寻到了）这个原因，这种社会动力之后，不是还需要对自然法则加以思索，看看社会在什么地方离开了真和美的永恒法则，或者在什么地方同它们接近吗？这些前提虽然牵涉甚广，单单它们就可以成一巨帙，可是如果要使这部作品做到完整，就必须给它一个结论。这样描绘的社会，它本身就需要带有它的运动的理由。"❷

---

❶ 参阅《文艺理论译丛》；一九五七年，第二期，人民文学出版社，第三——四页。

❷ 同上，第六页。

巴尔扎克的宣传者和忠实的学生商弗勒里[1]更明确地表达了现实主义文学的认识任务。在为现实主义而斗争的时期，他在小说《玛利叶塔的奇遇》（一八五三）的序言中和在论文集《现实主义》（一八五七）中所叙述的原理可归纳如下：

只有一种小说形式是可能的，那就是关于当代风俗的小说。比起路易十四那个伟大世纪的人们来，另外一些思想，另外一些趣味和另外一些忧虑支配着处在铁路和轮船时代的十九世纪的人们。为了唤起他们的兴趣，需要给予他们同他们的事业和忧虑有联系的作品。整整一个小说家流派试图过使中世纪、王室剑客和瓦陶[2]的牧童复活。这个流派在一个短时期内获得过成功，但读者对这些作品已感到厌倦，因为这些作品中没有任何东西能够满足读者的愿望。另外一些小说家则任自己的杂乱无章的想象在小说中驰骋，杜撰一些异常荒诞的、离奇古怪的悲剧。为了使读者脱离开通常的环境，用尽了一切手段，连扶乩术和梦游病都不例外。这两个流派都有一个共同的缺点：他们脱离真实。他们所描绘出来的东西中连一点现实的影子和观察的痕迹都看不到。然而随着知识的进步，真实已成为迫不急待的需求了。最后，这些小说家对读者群众、对人民能起什么样的教育作用呢？他们败坏人民的趣味，其结果是腐蚀人民的道德情感和理智，因为他们教导人民把谎言当作艺术作品的重要因素。从文学角度和社会角度考虑，应该把产生谬误和虚伪的想象从小说中清除掉。这样一来，小说家就不得不描画今天的人们——活动在现代环境中的人们，因为小说家应该描绘的只是他根据可靠的材料对其真实性确信无疑的东西。

法国小说家们在文学宣言和创作实践中把艺术的认识任务提到了首位，并且使自己的创作服从这个任务。资产阶级的现实主义作家、特别是巴尔扎克的作品，正是以自己的认识价值引起了马克思和恩格斯的注意。恩格斯在给马·哈克纳斯的信中详细地谈到巴尔扎克的描绘的丰富和准确性：“巴尔扎克，我认为比过去、现在和将来的一切佐拉都要伟大得多的一个现实主义艺术家，在他的《人间喜剧》里，

[1] 商弗勒里（一八二一一八八九），法国作家。——译者注。
[2] 瓦陶（一六八四——一七二一），法国画家。

给予了我们一部法国‘社会’的卓越的现实主义的历史，他用编年史的方式，从一八一六年到一八四八年，一年一年地描写日益得势的资产阶级对于贵族社会的日甚一日的压迫，这贵族社会是在一八一五年后又崛兴起来，尽可能地重新竖起古老法国的生活的旗帜。他描写这个在他看来是模范的社会的最后残余怎样在庸俗的铜臭的暴发户的威迫之下逐渐灭亡下去，或者被这种暴发户弄得堕落起来。他描写贵妇人——她们的外遇不过是维护自己的一种方法，而且是完全适合于她们在婚姻中被给予的地位的一种方 法——怎样让位给那些为着金钱或衣饰而嫁人的资产阶级妇女。在这个中心图画的四周，他安置了法国社会的全部历史，从这个历史里，甚至在经济的细节上（例如法国大革命后不动产和私有财产的重新分配），我所学到的东西也比从当时所有专门历史家、经济学家和统计学家的全部著作合拢起来所学到的还要多。”❶

马克思在评价英国作家时强调了现实主义文学的认识意义，商弗勒里所依据的就是这些作家的艺术观点（在论文集《现实主义》的序言中，商弗勒里列举现实主义作家的名字时，他提出了狄更斯、萨克雷、夏洛特·勃朗蒂、果戈理、屠格涅夫、吉里坚勃朗特、戈特盖里夫和勃莱梅尔。❷ 马克思在发表于一八五四年八月一日《纽约论坛》上的文章中写道：

“现代英国的一派出色的小说家，以他们那明白晓畅和令人感动的描写，向世界揭示了政治的和社会的真理，比起政治家、政论家合起来所作的还多；他们描写了资产阶级的各个阶层：从那把各种‘事务’轻蔑地看作某种庸俗事情的‘极可尊敬的’食利者和公债持有者，一直到小铺老板和诉讼代理人。如同狄更斯、夏洛特·勃朗蒂和哈克尔夫人所描写的那样，他们都是自命不凡，拘于小节，欺压弱者，不学无术。文明世界证实了那以痛斥的警句形式对这一阶级所下的判决，这个警句是：对上谄媚，对下欺压。”❸

---

❶ 《马克思恩格斯论艺术》，人民文学出版社，第一卷，一九六〇年，第一〇页。
❷ 勃莱梅尔（一八〇一——一八六五），瑞典女作家。——译者注。
❸ 《马克思恩格斯论艺术》，第二卷，一九六三年，第四〇二页。

马克思对英国作家的评价，无论就创作的认识作用，还是就作品的题材而言，在很大程度上都能适用于法国现实主义作家。

上世纪的五十年代，法国的现实主义小说是在“外省小说”方面发展起来的。现实主义流派形成的最初阶段的特征是文学的题材变动了，从前落在小说家视野之外的社会现实的各个领域都进入了文学。早期法国现实主义者最喜爱的人物是中小资产阶级的类型，主要是外省资产阶级。商弗勒里在《台尔戴老师的痛苦》（一八五三年）、《莫冷夏的有产者》（一八五五年）、《布阿吉维尔先生》（一八五六年）这些小说里就是从这个阶层中选择了自己的主人公。在福楼拜那里，这一题材的倾向得到了明确的体现。他的小说《包法利夫人》成了这个流派的战斗旗帜，这部作品的副标题“外省风习”是颇具特征的。龚古尔兄弟在晚期作品中也主要是描写资产阶级题材和资产阶级的人物。他们的一部小说（《勒耐·莫伯澜》）的最初标题——《年青的资产者》——就着重说明了这种情况。

这样看来，早期的现实主义作品，主要是些关于资产阶级并且是为了资产阶级而写的小说。佐拉确切地指出了这一点，他把“浪漫主义者”同“自然主义者”作比较时写道：

“从前赐予作家的最崇高的赞词就是承认他的想象……作家离开日常的现实愈远，对他的赞美便会愈强烈。流行过这样一种信念，读者要求的首先是那些使他们摆脱日常生活的作品。人们说：‘看，这就是整天站在柜台后面贩卖布匹和蜡烛的商人……您怎么能希望描写同他一样沉溺于那种琐事的商人来引起他的兴趣呢？……’但是神奇的变化发生了。传奇小说已不再唤起读者的称赞，荣誉转移给自然主义小说了。读者对和自身密切相关的事、对有关他们自身生活的描绘、对你经常遇到的、报纸上处处谈论着的人物表现出贪婪的兴趣。可以把前面引用的那句话翻转过来：如果不是对生产的戏剧、对关于多少比他自己更幸运的商人的叙述，整天贩卖布匹或蜡烛的商人又能对什么东西感到兴趣呢？”

但是，题材的选择和人物的选择在现实主义小说中并不是决定的因素。现实主义作家们自己不止一次地指出过自己的题材的独特性，并且倾向于承认这种题材的局限性和闭塞是一个重大的缺点。不过这

是“现实主义流派”在发展的最初阶段不可避免的缺点。商弗勒里在论文集《现实主义》的序言中就指出了在现实主义创作的始初阶段题材狭窄的必然性：“如果依据逻辑推论，最好首先刻画下层阶级，在这些阶级中，感情、行为和语言的真诚都比上层社会表现得明确……”佐拉也把题材的狭窄说成为现实主义创作的尚未克服的缺点。在一篇评论杜朗缔[1]一八五六——一八五七年主编的宣传新文学观点的杂志《现实主义》的文章中，佐拉写道：早期的现实主义者“由于把资产阶级和平民的生活作为自己的题材，从而奇怪地缩小着文学的领域。他们的严重错误就在这里。文学的任务要复杂得多。应该描写一切阶级。我在任何地方都没有见到过他们主张对一切可能的主人公——王子和牧童、上流社会的贵妇和饲牛女工——都运用自然主义方法。人们会对我说，这是当然的。完全不是。一八五六年的现实主义纯粹是资产阶级的（就题材而言）现实主义。无论就其理论而言，还是就其作品而言，它都没能超出一定的狭小的圈子。它没有引人入胜的广阔天地。”

上面的引文表明，在“现实主义”或者“自然主义”存在的整个时期内，主要采用资产阶级题材的现实主义作家曾竭力寻求出路，摆脱这个题材和主人公的闭塞的圈子，但终究还是不可避免的又回到这个题材和主人公上来。

在佐拉以前活动的现实主义作家的理论观点和艺术实践的特点是，努力使艺术与科学研究接近，力求把科学的方法论带进文学创作中。

福楼拜写道：“我认为，伟大的艺术应该是科学的、没有作者个性的。”他在另外一段话里使这句简洁的说法更加确切了：“艺术应该站在个人的感受和感觉之上。现在是以自然科学的确定不移的方法和精确性装备艺术的时候了。”

龚古尔兄弟也有很多类似的见解。他们在《翟米尼·拉赛特》的序言中写道：“小说担负了科学研究的任务和义务”。在一个开始写作的作家身上，他们怀着同情察觉到对“巨大的文学运动的信念，

---

[1] 杜朗缔（一八三三——一八八〇），法国作家。——译者注。

这个运动使小说接近科学知识的准确性和历史的忠实性”。在他们作如下声明的时候，他们已经是这个“巨大的文学运动”的支持者了：“从巴尔扎克的时代以来，小说已经完全不是我们的父辈们心目中所想的那样了。现代小说是在研究实物时所作的记录的基础上创造的，就如同历史是依据档案文献创建的一样。历史家叙述过去，小说家则叙述现代。”龚古尔兄弟给自己提出了做自己时代的历史家的任务：“热情地记录言谈，准确地描绘姿态，表达那些显示出个性的心灵运动的细节，记载那些表现出生活的紧张气氛的琐事，为后代人保留下我们时代的生动描绘，这就是我们努力的方向。”

实质上同样的观点也可以在比较早期的现实主义者、到六十年代已经离开了艺术工作的商弗勒里那里找到，虽然在他那里不是像福楼拜和龚古尔兄弟那样以明确的形式表达出来。这个作家把“艺术的真诚”推崇为现实主义的基本原则。他的公式声称“艺术应该是朴素的、个体的和独立的”，“朴素的”、“个体的”艺术要求把印象依照它们被感受时的样子直接表达出来。在商弗勒里的理解中，“真诚”必须以描写外在世界的客观性为前提。表达上的“真诚”，自然并不歪曲现实的面貌，“朴素的”描写是“真实艺术”的同义语。只有在有意识地“粉饰”自然界，把它“理想化”时，艺术家才歪曲它的面貌，才虚伪，才会说谎言。

福楼拜和龚古尔兄弟的“科学性”原则与商弗勒里的“真诚性”原则之间的距离，初看上去不论是多么远，现实主义作家却从中得出了同一的结论。

“科学性”的要求使福楼拜和龚古尔兄弟拒绝了虚构，要求积累证据确凿的材料，凭借它们创造作品。

在再现现实的某个角落之前，必须通过直接的、长期的观察，通过询问和对有关文献的精心研究，仔细地掌握这个现实。不仅是重大情节，就是每个细节也都是根据精心选择的资料重现出来的，至于创作小说则要求预先有堆积如山的材料。每一部作品的微末细节都是有据可查的。小说家的任务正在于选择材料，他本人则隐蔽在材料的背后。作者的注释和评价不应该和叙述的成分交织在一起。福楼拜认为，艺术作品的客观性和“科学性”就是这样达到的。

商弗勒里从“真诚性”的原则中得出了类似的实际结论。对客观的“真诚性”的要求，在他这里转化为仔细研究当代现实的要求。他建议作家从事顽强的和持续不断的劳动，从事观察和搜集资料。商弗勒里写道：“为了准备小说《布阿吉维尔先生》（取材自外省僧侣的生活的小说），我曾三年避开文学界。我研究过、经久地思索过、访问过社会的各个新的阶级，经常可以看到我和著名的基督教传教士在一块旅行……我读了许多虔诚的、一听到它们的名字就足以使我打呵欠的书。”

努力使文学创作具有“科学性”，使小说具有“文学研究和社会探索的严肃、生动的形式”（龚古尔）还不足以说明现实主义者的艺术方法，因为现实主义者所依据的“科学”世界观的原则还没有揭示出来。在没有加入现实主义运动的作家那里，也可以观察到同样的倾向。例如，与福楼拜和龚古尔兄弟同时期活动的儒·凡尔纳，也是在试图使小说接近科学的方法，他在惊险小说中运用科学材料和类似科学的材料。

通过一个局部问题的分析，就可以进一步揭示现实主义者的方法。提出并解决这个问题是资产阶级现实主义的特征。这就是性格塑造问题。

形象塑造问题在现实主义者的文学理论和实践中占有十分特殊的地位。他们的艺术方法与实证主义哲学和社会学的联系，在这个问题的阐述上异常明显地暴露出来。如果拿古典主义悲剧和喜剧对这个问题的处理来对比，现实主义小说处理人物形象刻画问题的特征就会清楚地表现出来。

关于“性格”的学说，在与唯理主义哲学有联系的古典主义的文学理论中占有重要的地位。在古典主义者的观念中，“性格”是任何一个“种族”“民族”或“等级”的代表者的天生品质的总和。对某一种“性格”起决定作用的主导的情欲被看作为不可改变的自然品质，人的一切重要行为都取决于这种品质。在依据这种理论写出的文学作品中，运动就是在最初的情节中就已规定好的“性格”的逻辑发展。“吝啬人”、“伪君子”或“纨绔少年”（十八世纪的古典主义戏剧的剧目通常都标示着决定主要人物形象的“性格”的“情

欲”），从作品的开始到最后一行都是不可救药的“吝啬人”、“伪君子”、“纨绔少年”。要求于作者的首先就是“诸性格的一贯性”，也就是要求各个人物的一切行动和他们的一成不变的“性格”严格一致。

奥斯托洛波夫编的一部早期的俄国文学百科辞典——《古代与近代文学辞典》，可以说是古典主义诗学的独特典规。在这部辞典中对“性格”一词的注释是：“在任何作品中，性格的最主要的价值在于它的不变性。也就是说，它在作品的开始是怎样的，在结尾也应该是怎样的。如果某一个人物，他的行动开始像谟罕默德[1]或雅尔勃，后来变成了外地的报信人或花花公子，如果在塔拉斯·斯科季宁[2]表现了对所有猪仔的热爱，突然变成了哲学家，并且卖弄起聪明来，这就会显得可笑了。”

在现实主义者的作品中，人物的生活行径的方式不是被看作为天生的、他们作为生物所固有的“性格”特点的结果，而是与他们联系着的“环境”作用的结果。现实主义小说给自己提出的任务是观察人物的性格如何在“环境”和形势的压力下逐渐形成的。“社会典型”的理论和不变的“性格”的理论构成对照。

巴尔扎克是依据“主导的”情欲塑造自己的人物形象的。他的主人公在作品的全部过程中都忠实于自己的基本意向。如果在他们的性格中有某种进展，那么这种进展也是沿着“主导的情欲”增长的方向发生的。高里奥老头为了孩子而作的自我牺牲随着小说情节的发展愈来愈多；葛朗台老头的吝啬愈来愈增长；菲利浦·勃利陀的自私的本能不断发展。在描写巴鲁塔乍尔·克拉斯对科学探索的不断加强的兴趣、克列威尔的虚荣心和尤洛男爵[3]的情欲时，巴尔扎克也显示出掩盖并且压倒全部其他情感的基本情欲的逐步深化。但在巴尔扎克那里人物的主导“情欲”的发展是有其社会原因的。他们的“情欲”

---

[1] 谟罕默德是伏尔泰的“市民悲剧”《谟罕默德或狂热的信仰》的主人公。——译者注。

[2] 斯科季宁是俄国作家冯维辛的讽刺喜剧《纨袴少年》的人物。——译者注。

[3] 巴鲁塔乍尔·克拉斯是巴尔扎克的小说《绝对之探求》的主人公。克列威尔、尤洛均为巴尔扎克的小说《穷亲戚》的主人公。——译者注。

不是建立在唯一的生物的基础上：因为对于小说的主人公所活动的社会环境来说，他们的情欲是典型的。如果支配凯撒·比罗图的行为的是“诚实感”，那么这种“诚实感”在小说中是作为“商业性的诚实感”出现的。因此，主人公不是生物的“个性”，而是社会典型。

在福楼拜的小说中，逐步揭示出，人物的行为准则是怎样在同环境的相互作用中逐渐形成的。读者所面对的，不是在作品的开始就已预先规定的成型的性格，而是性格的逐步的有充分根据的发展。如果说古典主义的唯理主义作家的任务是观察性格”的逻辑发展，同时，“性格”在其中展开活动的环境实际上是无关紧要的，因为人物的行径不取决于环境；那么，现实主义作家的任务则是观察在“环境”影响下人物性格的发展，观察人的行为准则同他从外界所接受的影响的联系。

现实主义作家既然认为人物的行径是外界作用的反映，他们就力图探讨并且揭示支配他们的主人公的活动的因果规律。这就导致了一个极为重要的后果。展开小说情节纠葛的外部环境已经不是无关重要的背景，不是可以任意改变或者完全取消都无损于作品的背景。外部环境已成为作品的重要成分了。景色已不再是偶然的、实际上对于情节的发展并不增添任何新的东西的衬托，或在最好的情况下也只不过是象征人物的感受或者鲜明地突出这些感受的衬托。外部环境的描写——自然界的、日常生活的、社会的——已成为作品的绝对必须的成分，因为这个环境的影响决定着人物的行为准则，也就是说，归根结底它决定小说的事件的整个进程。由于这个原因，现实主义作家在自己的作品中增添了最琐碎的细节的“描写”。精心加工的景色和“室内陈设”，安插到小说中、并且形成社会环境的大量登场人物构成福楼拜和龚古尔兄弟的作品的特征，就如同构成商弗勒里和杜朗缔的作品的特征一样。泰纳发现了巴尔扎克的“描写嗜好”后，他在形成现实主义理论的纲领性的文章中把这种“嗜好”宣扬为新的艺术方法的基础：

“他（巴尔扎克）不是作为一个艺术家，而是作为一个学者开始写作的。他以解剖代替描绘。他不像莎士比亚或圣西门那样，一下子便猛力地闯进自己的人物的心灵，他耐心地、百折不挠地围绕着他们

旋转，像解剖家那样，先揭起一条筋肉，然后一根骨头，然后一条血管，然后一条神经，要在察看过浑身的器官后，方才动到头脑和心脏。他先描写城市，然后描写街道和房屋。他叙述房屋的门面，石墙的窟窿，门窗的样式和材料，柱子的基座，掩盖着墙的藓苔的颜色，窗栏上的铁锈，窗户玻璃上的裂纹。他描写糊墙纸、家具和它们的陈设，然后停留在衣着上。写到人物时，他描绘手的结构，脊背的曲直，鼻梁的高低，骨头有多宽多厚，下巴有多长，嘴唇有多阔。他细数他手动多少次，眼瞥多少下，脸上有几个肉疣。他了解他的出身、教育、生平、财产、田产和利息、出入什么社交场合、和什么人交往、他的支出多少、吃什么食品、喝什么酒、他的厨师如何，简言之，形成而且渲染人的本性和人生表和里的一切，纵横交织、繁不可数的情况。在巴尔扎克的身上，集中了考古学家、建筑师、裱糊匠、裁缝、化装品商人、估价员、生理学家和公证人，——所有这些角色都携带着自己的最详细的、最精确的报告依次出现，艺术家一丝不苟地、专心致志地听取他们的报告，只有当他搜集了无限庞大的文献之后，他的想象才炽燃起来。他了解他们，并且力图靠近他们。他认为自己是社会科学博士。”❶

福楼拜竭力追求的是，一目了然地表现出外在环境对人物的行径的制约性。他的每段“描写”都和情节混杂编织在一起，要想删节一段“描写”而不损害对作品的理解是不可能的。在答复由于《萨朗波》这部小说中的大量描写而招至的指责时，福楼拜声明说：“在我的书中没有一段孤立的、多余的描写’。对我的主人公们来说，它们全都是必须的，它们在当时或以后都起着制约情节的作用。”

分析现实主义者处理性格刻画问题就可以发现，他们的艺术手法是怎样由他们的实证主义的世界观的整个体系决定的。实证主义社会学把人的行为对环境状况的依赖性规定为基本论题。在艺术创作这个特殊领域里，这个论题体现在人物形象塑造的手法上，运用这种手法就要求把大量的描写加进作品中。

---

❶ 参阅《文艺理论译丛》，一九五七年，第二期，人民文学出版社，第五 四——五五页。

需要考察清楚在前面几段中从纯粹文学角度揭示的问题的社会意义。

在资产阶级现实主义作家的小说中，读者所遇到的不是在作品的开始就已安排好的一成不变的“性格”，而是在环境的作用下逐渐发展的“性格”。沿着这个方向，现实主义小说获得了尖锐的社会性，因为“社会典型”取而代替了臆造的“一般人性”在小说中的位置。“社会典型”体现着一定社会阶层的特征，并且是它的产物。与此同时，道德问题从个人的范畴变成了社会关系的范畴，因为某一个人的缺点已经不是用他个人的、他所固有的生物属性去解释，而是以他经常与之发生关系的环境的不完美去解释，从这里必不可免地产生出改变这个环境的必要性问题。

佐拉最全面最彻底地表述了在巴尔扎克、商弗勒里、龚古尔兄弟的文学宣言初具轮廓的“科学小说”的理论。但是，在介绍和分析佐拉的文学观点之前，必需谈谈泰纳的方法论，后者在现实主义理论的明确化上起过重要作用，并且在很大的程度上对《卢贡－马加尔家族》的作者进一步完善这个理论起过决定作用。

孔德的实证主义体系在五十和六十年代享有极高的声誉，成为资产阶级的占统治地位的哲学世界观。

由于观察和实验方法的制订，自然科学取得的惊人成就，以及与之相联系的技术的迅速进步，都以实证主义的研究精神感染了人文科学。出现了一个由孔德的学生和追随者里特列❶、列南❷、泰纳组成的派系，他们在实证主义方法学的基础上对语言学、历史和文学批评进行了改造。

泰纳是艺术理论和文学理论中的实证主义的最鲜明的代表。他的文学纲领为科学探索开辟了新的领域，把历史学家、批评家和小说家都囊括到研究者的队伍中，从而征服、吸引了作家们。他们都被泰纳邀请来协同进行研究人这个巨大的任务；在这个行将到来的综合中他

❶ 里特列（一八〇一——一八八一），法国资产阶级哲学家、语文学家、政治活动家，孔德的实证主义哲学的信徒。

❷ 列南（一八二三——一八九二），法国宗教历史学家，唯心主义哲学家。

们的著作应该获得特殊的价值。

在为《英国文学史》第一卷写的宣言性的《序言》中（一八六三年），泰纳系统地阐述了自己的方法论体系。但这个文献的重要性还不只限于它在制定文学理论的方法论的历史上的意义。泰纳的《序言》起了资产阶级现实主义的文学宣言的作用。

泰纳在解释德国和法国历史学科的彻底改造时，他认为其原因在于对待文学作品的态度的改变。人们不再把文学作品看成作家想象的简单游戏和凭旺盛幻想的怪癖。它们是周围的风俗习惯的忠实缩影和某种精神状态的标志。因此，根据文学上的不朽杰作就可以考见几百年以前人们是怎样感受和思考的。"假使你去翻开大本书籍的厚大篇幅或者手抄本、诗篇、法典或信条的变色的书页时，你就发现，它们宛如变成了化石的贝壳——过去曾经生存过、而现在已死亡了的动物在化石中遗留下的形形色色的印痕。在贝壳的背后，有着一个动物，在这种文献的背后也有着一个人物。你研究这些贝壳是为了认识动物。同样也应以认识人为目的去研究文献。……历史学家只有在透过时间的距离，开始看得见充满蓬勃热情的、具有一定的癖性、具有自己的声音、自己的容貌和衣着的活生生的、行动着的人。一句话，这样的人，对他的印象要如同对刚刚在街上碰见的人的印象那样丰满和明确。只有在这时候，才能产生真正的历史科学。"[1]

这些议论对泰纳的方法论观点来说具有高度的代表性。文学遗著对泰纳来说不是独立的研究对象，只是重建风俗史的材料。同时泰纳强调指出文学作品的高度认识意义，从而以自己的高度威望巩固了现实主义美学的基本论纲："伟大的诗篇，优美的小说，名人的忏悔录远比那堆积如山的历史家的论著更富教益。如果为了得到契里尼的回忆录，圣保罗的书翰，路德的讲演录或者是阿里斯多芬的喜剧，我不惜花五十卷的宪章，一百卷的外交档案……一部书把感情表现得愈鲜明，它就愈有文学价值，因为文学的主要使命就是表现感情……这就是为什么，在那些把过去时代的感情展示在我们眼前的许多文献之中，文学，特别是伟大的文学占有头等地位的原因。"

[1] 泰纳：《英国文学史序论》，世界文库，第十卷，第四七八七——四七八八页。

泰纳在《序言》的最后一章中写道："如同天文学实质上是力学问题，生理学是化学问题，历史学在实质上不是别的，正是心理学问题。"按照这个公式，泰纳在自己的《序言》中所注意的基本问题是心理学问题、心理学中的决定论问题。

历史学家在研究文学资料的基础上使过去时代的人的感情、思想和行为重新展现出来。但是，历史学家的任务还不仅仅是这些："心理学难道只是杂乱的备忘录么？这不是心理学。在这里也跟在别处一样，于搜集事实之后，必须继之以因果规律的探究。我们遇到的事实，不论是物质方面的，还是精神方面的，它们同样都是由于一定的原因产生的。就像消化作用、筋肉运动和体温一样，虚荣、勇敢、诚实也都是有一定的原因的。恶行和美德跟硫酸盐、砂糖相同，也同样是一种产物。一种复杂的因素都是由构成它的其他较单纯的因素相互作用而产生的。"

为了探究出因果规律，首先就需要分析出每个心理类型中的基本的、单纯的因素。"我们在人身上最初看到的是什么？形象或者是事物的表象，也就是当他瞻望某一树木、某一动物，总之，可感受的事物时，在他面前有一种从内心显现出来、刹那间存在而又消失、又重新再现的东西。这表象便是其余一切的素材。这一素材的发展是两重的，即思辨的或实践的，它们取决于表象导致一般的概念，还是积极的解决。这就是整个人类的简略缩影。在这个狭隘的界限里，从最初的素材中，或者从这种素材的两重发展中，可以看到全部人类的各种类型。"

这样，各种心理类型（在泰纳那里，各种心理类型也就是种族类型）的区别就归结为感知特点上的区别，即从表象到一般概念的提炼，和对表象的实践反应的特点上的区别。

"人类各种最大的差别的胚胎就存在于从个别表象到概括性的概念的过渡中。某些种族，例如古典时代的种族，由个别表象到概括性的概念的推移，是经过正确分类，并且渐次趋向于一般化的观念的渐进过程，按照阶梯一级一级地完成的；另外一些种族，如日耳曼民族，则是在长期的、犹豫不决的暗中摸索后，经过不匀称飞跃完成这个过渡的。有一些种族，如罗马人和英国人，则停顿在初级阶段。另

外一些，如印度人和德国人则一直上升到最后阶段。现在考察了从表象到概念的推移之后，再看看从表象到解决的推移。在这里我们也看到同样的意义，同样性质的基本区别。这就要看，印象是否如在南国地带那样鲜明，或者是如在北方那样幽暗；印象是否立即发展为行动，像未开化的人那样；还是缓慢地，像文明民族那样；印象是否能够强化、多变、持续、联合。人类情欲的整个体系、社会平静和安宁的全部希望、工作和活动的一切源泉都是从这里产生出来的。”

构成某一人类集体的心理类型的简单因素的素质预先决定着这一集体的文明的全部进程。“可以拿这些简单的因素与代数公理作比较。代数公理以扼要的形式预先规定曲线的各个点，并表现出曲线的法则。法则未必一定能适用到底；有时也会遭受破坏。但这并不能说明法则是虚假的，而只是说明，在那里起作用的不单是这一种法则，而是新因素融合于旧因素中，出现了新的强大的力量，并开始对原来的力量发生反作用。”

心理类型的产生和形成是由三种因素，三种“原始因素”——种族、环境、时代——决定的。这些“原始因素”形成该人类集体的各种心理类型，归根结底决定这个集体的发展的全部进程，它的文化和政治历史。为了考察任何一种哲学体系、政治形式或艺术作品产生的原因，历史学家必须追溯到上面指出的三种“原始因素”。

泰纳把种族理解为“天生的、遗传的癖性的总和，这种癖性是人一出生时就带到世上，并且通常在气质和体质的差异上显现出来”。种族是“那些给历史事件以原动力的主要素质的最初的和最丰富的源泉”，因为构成种族的心理类型的各种癖性是在作用于整个过去的“几乎是无限”的时间内的一些因素的压力下形成的。“一切动物都必须适应它周围的环境，随着空气温度、食物的改变，它的呼吸饮食、感应的方法也就不同。各种不同的气候和环境造成它的各种不同的需求，于是随之出现各种不同的习惯方式，最后，随之出现各种不同的能力和本能。人必须适应环境，获得与环境一致的性格和气质。外界的印象由于频繁的重复越是深入人心，越是多次地作为遗产传给他的后裔，这种性格和气质就越巩固。”

在某一个人类集体生活环境的作用下产生的“偶然的、次要的

东西也作用于”种族性格的“基本的不变的特征”。“天性因作用于它的生理状况和社会状况而改变着、补充着。”泰纳认为，构成环境的三种因素作用于种族性格：气候和地理环境，政治状况，社会条件。“使原始人发生变化的最起作用的、容易考察得到的原因就是这些；它们与民族的关系，正如教育、职业、地位、住处与个人的关系一样。看来，一切都包含在这些因素中了，因为在这些因素中蕴藏着使人形成、使外在世界作用于内在世界的全部外在原因。”

最后，考察者还必须注意到历史时期。“民族性格和周围环境不是作用于白纸，而是作用于已经有着一定印痕的木板。观察木板的时期不同，上面的印痕也会是另外一个样子，这就足以使总的效果成为另外一个样子。”“在这点上，可以把一个民族与一棵植物作比较：在同一温度、同一土壤上的同一粒种子在自己连续发展的不同阶段，生长出各种不同的形态——蓓蕾、花朵、果实、籽粒，——后继的形态总是取决于先行的形态。”

泰纳在找出了三种“原始因素”后，便形成了“相互依存的法则”、“按比例影响的法则”。人类文明的各个领域——宗教、艺术、哲学、国家、工业——在自己的基础上存在着一定的共同因素。种族、环境和时代作用于文明的各个领域的共同因素时，同时也改变着各个领域。“任何文明都是一个整体，它的各个部分如同有机体的各部分一样，互相结合。一个动物的本能、牙齿、肢体、骨胳、筋肉组织都互相结合着，其中的一部分发生某种变化，则导致其他部分发生相应的变化，修养有素的自然科学家根据某些个别的器官就可以判明整个机体的构造。在文明方面也是这样，宗教、哲学、家族形态、文学、艺术等组成一种体系，在这个体系中任何个别领域的变化都导致全体的变化，一个有经验的历史学家考察了这种文明的某一小部分之后，就可以预见并可部分地预言其余各部分的性质。”

泰纳发现在一定历史阶段上某些民族的文明的各个领域中存在着统一性，根据这种统一性，他设想出在被考察的民族的心理类型中存在着“支配一切的本能”这个概念。这种能力“把自己固有的特性贯注到自己所参与的一切过程中，按照自己的变化，改变着在自己的

参与下创造出的一切产品”。这样，显而易见，考察者如果要把某一种文化的不完整的面貌结合在一起，首先就必须去研究被考察的人类集体的“支配一切的本能”。它可以为考察者提供一切说明和解释的钥匙。

在泰纳的方法论观点中，毫无疑问，是它的心理学部分俘虏了资产阶级现实主义作家。泰纳由于发现了心理现象的决定性并指出了物质原因对人类的一切行为的制约性，他就接触到了小说家以塑造人物形象的新方法进行研究的领域。泰纳本人就引用文学材料强调指出了自己同现实主义流派的联系。在《序言》结尾的一章中，谈到人的心理分析时，泰纳写道：“这个工作才刚刚开始。从事这个工作的唯一的人就是司汤达……他说明了最复杂的内部机构，指出了最重要的动力，把科学方法带入了心灵的历史。这些方法是：计算、分析、演绎……他第一个注意到基本原因，也就是民族、气候和气质，——总之，他是这样去考察感情的，就像从自然科学家和物理学家的观点看来应该做的那样。……在他的著作中，直到现在我们还可以找到一些最成功的尝试——开拓了我力图说明的那条道路的尝试。”

如果说泰纳的学说在某种程度上是在研究现实主义小说中的心理问题的基础上建立起来的，那么他的学说反过来又在很大的程度上影响了左拉的理论观点的形成。

谈到左拉的“科学小说”的理论时，常常是指“实验小说”的理论，“实验小说”的理论是左拉在一八七九——一八八〇年间激烈论战的期间在《实验小说》这篇文章中蓄意简练提出的。这篇论战作品是探讨左拉的理论观点的基本材料。左拉观点的发展以及在表述“自然主义理论”的基本原则时他的各种观点的更替都被人忽视了。与此同时人们却作了关于“科学小说”的理论与作家的创作实践没有直接联系的草率结论。这个结论完全是不正确的，如果对材料采取较为慎重的态度，这种结论就会自行消失。左拉的“科学小说”的理论的意义正在于，它完全来自作家的创作探索，只有从作家的创作探索的角度去观察才能理解它。

在左拉的文学观点形成的过程里必须看到三个阶段，在这三个阶段中“自然主义理论”的作用是有过变化的。

如果说在六十年代末期，左拉为一部巨大的文学著作（多卷小说《卢贡－马加尔家族》）的各个部分寻找核心和纽带的过程中，他得出了“科学小说”的体系；那么十年以后，左拉在《欧罗巴消息》上发表的《巴黎书简》中所阐述的这个体系就已为整个文学流派奠定了基础，左拉则成了这个流派的公认领袖。由于持有形形色色的文学观点和社会观点的作家都加入了这个流派——法国的自然主义，这就不可避免地使“科学小说的理论”得到扩展，而从这个理论中抛弃出去的，正好就是和这个理论的创始者的创作实践所独具的特征有着极密切联系的东西。在《论小说》这组文章中左拉系统地阐述了处于形成阶段的“自然主义理论”，这组文章最初发表于《公益报》和《伏尔泰》报上，后来收入《实验小说》论文集（一八八○）中。又经过数年之后，左拉以新的原理充实了自己的体系，使旧的原理更加鲜明，他这样做是出于纯粹的论战目的。在最后这次提法中“科学小说的理论”获得了十分离奇的轮廓。

一系列的现实主义作家都企图把以实证主义为哲学基础的自然科学的方法挪用到艺术创作之中。这种努力在左拉的身上表现得最为彻底。他在后期写的论文《雨果和里特列》（一八八一）中明确无疑地表示自然主义小说完全从属于实证主义：“……实证主义方法逐渐占据了人类活动的一切领域。在文学中它创造了自然主义。”但是，如果把左拉的文学理论直接同实证主义者的哲学体系相提并论或者试图从这个哲学体系中引伸出“科学小说的理论”，那将是错误的。左拉的体系对实证主义哲学的依赖性不是直接的，它们的中间环节是泰纳的学说，泰纳是文学理论中的文化史方法的奠基人，试图在历史和艺术理论的研究中运用自然科学知识的原则的人。

左拉在六十年代初，在阿歇特书局工作时就知道了泰纳及其方法论的体系。左拉早期的一篇文章就是关于泰纳的。在这篇文章中他对《英国文学史》的作者不惜使用热烈的赞词，他说：“我认为，我们最近二十年来的批评都体现在他的身上。他是在修辞学和烦琐哲学的废墟上生长起来的学派的硕果。新的科学——包括生理学和心理学、历史学和哲学——在他那里开放出鲜艳的花朵。他是我们时代的最杰

出的表现者，是我们时代的求知欲、分析热忱和以数学科学的纯机械论解释一切的愿望的表现者。”左拉强调泰纳的体系和自然科学的联系。指出左拉的这一点是非常重要的。左拉在表述自己的文章的任务时写道：“人们对于作为生理学家和实证主义者的泰纳已作过很多研究了，而我则将竭力描绘出泰纳的面貌。”左拉根据自己对泰纳的这种理解，建立了自己的“自然主义”理论。

围绕着《德若 丝·拉根》这部小说的论战在一八六八年炽烈起来，左拉借论战的机会初次阐述了自己的理论。在这部作品第二版的序言中他声明自己属于“自然主义作家”派，表示自己同意“自然主义的批评”——“使科学、历史、文学焕然一新的批评”，他乐于倾听这种批评的意见（从上面的引文中显然可以看出，左拉所指的是泰纳的批评）。

其次，在序言中自始至终都贯穿着这样一种思想，《德若丝·拉根》是一部科学小说，科学探讨，作品的新颖之处也正在这里。“我希望人们现在已经开始了解，科学研究的任务就是我的唯一的任务。”“现在仅仅两三个人能够阅读、理解、评价这部书……当然，我在《德若丝·拉根》中试图运用的科学分析不会使他们惊讶；在这部书中他们会看到当代的科学方法，认识世界的武器。”

在小说中采用的新方法的科学性，用左拉的话来说，就在于从生理学的角度描写人物的行径，把人物的全部活动和感受都归因于生理基础，宣布人的一切行为都受因果关系的制约：

“在《德若丝·拉根》里面，我想研究的是人的气质（“生理构造”），而不是性格（“精神气质”）。全书意义就在这里。我所选择的人物整个地被他们的神经和血液制御住了，他们的自由意志被剥夺了，他们的每一个重要行动都是由肉体的必然要求所注定了的。德若丝和劳朗是两个动物性的人，如斯而已。我一步跟着一步地努力研究在这两个动物人的身体内肉欲的秘密活动，本能的冲动以及由于神经错乱而造成的大脑系统的混乱。我的两个主人公的爱情是一种生理需要的满足；谋杀（他们对待这种谋杀像狼吃羊一样），最后，还有我不得不称之为良心苛责的东西，不过是一种单纯的肉体混乱失调，承受了过分紧张的神经系统的反应。精神在这里是完全不存在的，我乐

于承认这点，因为这正是我所要达到的。”[1]

以这种态度对待事实的结果是，道德标准对他们完全不适用。

“我在写《德若丝·拉根》的时候，把整个世界都遗忘了，我的全部身心都贯注于精确地、细心地摹写生活，埋头从事人的机体的分析。我还能向你们保证，在德若丝和劳朗的爱情中，对我说来没有任何不道德的、任何能够引起恶劣情欲的东西。责备科学不道德是任何事情都不能说明的。”泰纳曾使法国读者感到难为情的公式：“恶行和美德是社会生活的必然后果，就如同硫酸盐和糖是化学过程的产品一样”，被左拉用作为《德若丝·拉根》第二版的题词，这就更加强调出“自然主义小说家”否认道德的立场。

泰纳提出，必须把艺术现象和当时产生它们的环境联系起来进行研究。从左拉在同一篇序言里所作的声明中可以听到泰纳这个论点的回声。左拉声明说，他的“出发点就是研究气质和由于环境与形势的影响而引起的机体的深刻变化”。但是，这个“出发点”无论在序言中，或是在《德若丝·拉根》这部小说本身都没有得到发展。

在序言的最后几页中，左拉描画出可以预料得到的“教学法式的和自然主义的批评界”对于《德若丝·拉根》的反应，他也准备同意这个反应。在勾画这个反应的轮廓的同时，左拉答复了泰纳读过这部小说之后写给他的信。

严肃的批评要求更加平凡的情节、较为开阔的社会观点、简洁明了的叙述。左拉认为，关于《德若丝·拉根》的认真的反应应该是这样的：“《德若丝·拉根》研究的是极其特殊的现象，在这部书中现代生活的戏剧不是那么严峻，骇人听闻的和神志狂乱的事件也比较少。类似这样的现象应该被置于作品的次要地位。为了紧紧抓住自己所观察到的一切，作者把每个细节都提到第一位，而这就使整个作品更加紧张和严峻。从另一方面看，风格不够简练，而这则是负有分析使命的小说所要求的。一般地说，在现时，为了创作一部好小说，作家必须以更广阔的观点观察社会，从各方面描绘它，特别是要运用明确的、自然的语言。”

[1] 参阅让·弗莱维勒：《左拉》，平明出版社，一九五五年，第三五——三六页。

“自然主义的理论”在《德若丝·拉根》的序言中刚刚略具轮廓。出现在首要地位的，是它的生理基础。左拉肯定地说，小说的每一章都是根据对有趣的生理现象所作的研究得出的片断。这样，不仅在实践上（在创作小说时），而且在理论上（在理解自己的方法时），左拉都和龚古尔兄弟紧紧联结在一起了。龚古尔兄弟在研究支配人物行动的因果规律时，把生理性质的因素和病态性质的因素提到了首位。在《翟米尼·拉赛特》中女仆的毁灭的故事，在龚古尔兄弟看来，首先是有趣的病态现象。这部作品在其序言中被称为“爱情的临床化验”。

左拉在《德若丝·拉根》的序言中重复泰纳的某些个别论点后，他仅仅暗示了利用泰纳关于文学过程的动力，更广泛些说，社会过程的动力的观点的可能性（“研究气质和由于环境与形势的影响而引起的机体的深刻变化”）。但是，左拉也接受了这位批评家关于只从“生理的”角度研究和表现社会现象是不够的这一指示，由此产生出他对掌握“广阔的社会观点”的反复要求。

“科学小说”的理论在以后的年代中，由于左拉的创作活动的进展而获得了更加清晰的轮廓。

左拉在一八六八年着手写一套互相联系着的小说的计划，这套小说就是《卢贡－马加尔家族·第二帝政时代一个家族的自然史和社会史》。

这部作品是泰纳建议左拉写的。根据已发表的手稿和左拉在六十年代末期所做的笔记可以相当详细地考察这部卷帙浩繁的文学作品的准备工作过程。在这些材料中有扎记和勒都尔诺的《情欲心理学》、塔克西里·德洛尔的《第二帝政史》的摘录，鲁加医师的《自然遗传论》的详细摘要和其他笔记。但是，《作品扩展的一般见解》、《关于作品性质的一般见解》、《巴尔扎克和我的分歧》这三篇草稿对阐明左拉的创作的理论前提有特殊的意义。在这三篇草稿中作家系统地叙述了关于这部未来的作品的想法。最终，在《致出版家拉克鲁阿的初步计划》中汇集了全部准备工作的成果。

所有这些材料都表明，作家是怎样克服了龚古尔兄弟在《翟米尼·拉赛特》中和他本人在《德若丝·拉根》中的狭隘的生理学观

点，仿佛是遵循着泰纳的建议而作的。在一系列的场合，左拉的见解都似乎是对泰纳的某些指示的直接响应。显然，泰纳的影响不仅表现在下面这一点上：同《德若丝·拉根》比较起来，左拉为自己的卷帙浩繁的新著选择了更为广阔的背景（最初作家为它拟定的标题是《十九世纪一个家族的历史》，后来，这个标题更确切了，并缩小为《第二帝政时代一个家族的自然史和社会史》）。泰纳的影响还表现在准备工作过程中所出现的一系列问题的提出和处理上。

左拉认为，没有必要完全抛弃“特殊的”和“病态的”。把福楼拜的《包法利夫人》和龚古尔的《翟米尼·拉赛特》进行比较后，他得出结论说：

“存在着两类主人公：爱玛和翟米尼。这就是福楼拜在生活中观察到的真实的人和龚古尔兄弟所创造的、把实际程度加以夸张描绘出来的人。在第一种情况下我们得到的是冷静的分析、该种类型的概括。在第二种情况下，似乎作者对真实施加了暴力，类型变成了特殊。我的德若丝和我的马德莱娜都是特殊。”

但是，塑造不平常的人物可以提高读者的注意，加强作品的社会作用。

“在接近众所周知的现实这个意义上作品失掉多少，在提高读者对作者描写的人的自发力量的兴趣这个意义上它就赢得多少。”

可见，保存“特殊的”、病态的还是有益的。为了把“特殊的”纳入“科学”现实主义小说的体系，就需要使它由“特殊的”变为某种完全自然的，使它具有某种规律性。当左拉注意到遗传的理论后，这个出路就被找到了。这个理论被作家当成了建立全部小说的核心，它允许作家自由地对待病态现象。病态现象现在已不再是“特殊的”、偶然的，因为它取得了坚实的“科学的”根据。左拉并没满足于这一点，他进而总结出如下的结论，脱离正常轨道的人物和事实只有在这样的条件下才是允许的，这就是，如果通过它们能够鲜明地概括社会现象和时代：

“应该像司汤达那样把自己的注意力集中在特殊的事件上，同时避免过分奇特的例外，但还要抓住那些在头脑和肉体方面都不寻常的人物。泰纳虽然倡导以概括手法写作，并因为福楼拜以这种手法写作

而加以称赞，但他始终都忠于自己的环境论。另一方面，他称司汤达为‘杰出的作家’，但司汤达却创造了特殊的人物，也可以说，概括了一个时代或国家的人物，至少也是群众中突出的人物。”为了按照这个样子解释“在头脑和肉体方面都不寻常的人物”，作家就不应该像一个“生理学家”那样对待自己的人物，而应该有“更广阔的社会观点”：

“首先要选择某种哲学指针，不是为了当众炫耀它，而是为了赋予我的各部著作以一种连贯性。可能，唯物主义将是最好的指针，如果把它理解为对力量的一种信念，这种力量的本质在任何地方都不需要我来解释。力量这个词并不坏。但是，命运这个词现在已经不能运用了，因为在十卷的过程中它将会是可笑的。宿命论是已过了时的武器。”

左拉选定的这种唯物主义的哲学指针使他可以在不放弃研究“气质”（“生理构造”）的同时，把社会的方面纳入自己的作品中。作品也就应该在这两方面展开：

“就是这两种因素：（一）纯粹人的、生理的因素，对一个家族和遗传性的不幸纽结进行科学的研究。（二）时代精神对这家族的影响，时代的狂热对这个家族在精神上和肉体上的摧毁，周围环境的社会和肉体影响……

“这就是说，这个家族如果出生在另外一个时代，另外一种环境中，它就会像另外一种样子活动”。

在《致出版家拉克鲁阿的初步计划》中左拉详细阐述了自己的双重任务：

“小说将建立在两个思想的基础上。

“一、以一个家族为例子研究遗传和环境问题。逐步地探索这样一种隐密的工作：同一个父亲所生的子女，由于遗传影响和不同生活方式的互相交错而具有各种不同的情欲和性格。总之，揭示人类戏剧和陶冶伟大德行、产生巨大罪恶的生活底蕴的真正实质，系统地、以生理学的最新发现为导线去揭示这一切。

“二、研究从政变起到今天为止的整个第二帝政时代。塑造现代社会、恶汉和英雄们的各种典型。通过各种事实和感受，通过无数风

俗和事件的细节描绘人类的整个社会历程。

“这样，小说就立足于对生理的和社会的本性进行双重研究的基础上，这种小说的任务是从整体上研究当代的人。”

左拉认为，第一个方向——研究“气质”和遗传——为研究社会现象奠定科学基础：

“……我研究卢贡－马沙尔（马加尔）们的具有两重性的家族。在这个家族中出现着各样不同的后裔，有好的，有坏的。我首先到遗传领域中去寻找产生这些相近的或相反的气质的原因。换句话说，我在最隐密的动机中去研究人的本性……社会也是通过这条途径形成的。我借助于最新的科学方法去考察那条以数学般的必然性从一个人伸展到另一个人的线索。而当我的手中集中了全部线索和整个的社会集团后，我就使这个集团行动起来……这里我选择第二帝政时代作为背景，我的主人公们就在这个背景上按照自己性格的逻辑成长起来；他们相互之间有着联系，而他们每个人毕竟还有自己的特殊个性。他们都成为表现时代的典型演员。我写出来的是人的本性的综合分析，也是历史。”

但是，左拉只是自认为他在以一个家族的历史解释整个时代。实际上，他没能找到生物方面和社会方面之间的联系，因为他没有、也不可能对这个联系有正确的理解。过错首先在于作家借以建立自己的“科学小说的理论”的一般哲学基础。实证主义社会学的基础是在社会关系的领域中机械地搬用生物学的规律。这种社会学是实证主义体系的最大的一个弱点。在已出现了科学社会主义的六十年代，实证主义社会学就成了完全反动的理论。如果说，尽管这样，左拉正是作为社会小说家才取得了重要成就，这当然不是因为他依靠了孔德的社会学，或者是在社会研究方面成功地运用了遗传法，而是因为他在自己的具体创作中渐渐离开了它们。左拉的生动的观察力和深邃的远见订正了他的理论观点，艺术家的左拉超过了理论家的左拉。但是，值得注意的是，早在构思《卢贡－马加尔家族》计划的阶段，在克服由于以自然科学的方法解决社会问题而产生的困难时，左拉曾作过一种设想，这个设想虽然是任意的，没有被纳入他的理论体系，但却把他引向了正确的道路。

为了使自己的家族成为预计描写的时代的典型的家族，左拉不得不首先掌握这个时代的特征，然后再赋予自己的“家系”以相应的遗传特征，为什么正是这样，而不是那样做，未作任何说明。左拉的构思的任意性在他本人的一篇笔记中流露了出来。他试图首先确定资产阶级第二帝政时代的基本趋向：

“现代生活的特征是一切虚荣心的充斥、民主的热情、各个阶级的活动。在一七八九年以前我的小说是不可能出现的。我把它建立在确实是现代生活所固有的现象的基础上，这就是形形色色的虚荣心和欲望的泛滥。”

这个公式规定了必须赋予这个“家系”的遗传特点的总和，其目的是使家族成员成为“表现时代的典型演员”。

“我需要使遗传的力量在一个方向上表现出来，这个方向被找到了：这个家族将努力去满足财富欲或荣誉欲，满足对思想的渴望。”

这样，左拉为了把自己的作品借以展开的两个方面——生物的方面和社会的方面联系在一起，他就不能不求助于某种“先定的和谐”，这就是要赋予自己的主人公一些在左拉看来足以从社会的角度说明时代的生物特征。因而，他最初的论点就完全反转过来了。左拉虽然把自己的目的说成为从生物学的观点解释时代，实际上他使自己所研究的现实的社会特征潜移默化为自己的主人公的生物特征。左拉认为，他是以自然主义生理学家的身份解释社会现象的（左拉的许多批评者也都持有这种误解），实际上，他在自己的主人公、自己同时代人的生理现象和生物现象上揭示出了社会现实的反映。

鲁加医师的“论文”和某些其他生理学、医学著作都被左拉利用来在预计的一系列的作品中建立“科学小说的理论”。它们帮助了左拉把泰纳的一般原理具体化。

把《卢贡－马加尔家族》的各卷联结在一起的是，这些小说的人物（的确，不全是主要人物）都是作为一个家族的成员出现的。这种联系不是纯粹外在的联系，因为全套小说都是作为表现遗传法则的广阔画面而构思出来的，个别主人公的行为是用这些法则来解释的。在这一方面《卢贡－马加尔家族》的基本材料就是鲁加医师的著作《自然遗传论》。

“自然主义小说”的最初的任务是“研究气质和在环境的影响下气质所发生的深刻变化”。但由于左拉面前出现了新的任务，最初提出的任务便复杂化了。这个新的任务就是探索并揭示遗传法则的作用。但是，左拉认为，这个新的任务和他以前就已接受的泰纳的理论是密切联结在一起的。左拉从鲁加医师那里借用了遗传法则的作用公式，按照它建立了“卢贡－马加尔家族的系谱”。左拉从鲁加那里得知，遗传特征的作用取决于人是在什么环境中受教育和生活。这就促使左拉有可能不仅从“生理的”、而且从社会的角度展开自己的小说。左拉持有双重目的：一方面，揭示遗传法则的作用；另一方面，研究环境的影响。

左拉把预计中的各部小说的情节限定在一定的时代——第二帝政时代。肆无忌惮地投机、侵占和剥夺小资产阶级是这个法国工业资本主义急剧发展时代的标志。由于希望把自己的“家系”与选定的时期的法国资产阶级的基本意向联系起来，左拉赋予了这个“家系”相应的特点：“我准备研究的家族的特征是情欲的放纵和我们这个追逐享乐的世纪的普遍热潮。”这样一来，左拉既然把计划中的各部小说的情节安排在一定的历史时期，并且把自己的主人公的个性特点与这个时期的典型社会现象联系起来，从而他也就抛弃了对社会小说而言是狭隘的“生理”小说的范围。

以左拉的理论与泰纳的体系的基本原理相对照时，必然会看到几乎是完全的吻合。泰纳的分析是沿着三个方向进行的。种族——某个社会团体的天生素质的总和，环境和历史方面。这就是决定每部作品的性质和整个文学的一般发展过程的三个积极的原因。这些概念构成左拉的理论基础，的确，它们也受到了重大的改造。遗传法则在左拉所拟订的家族、氏族团体中表现出来，左拉认为这就是泰纳的种族原则的具体化。实际上，左拉在这里作玩弄字眼的游戏，因为法语的“race”同时既指“种族”也指“氏族”。但是，遗传素质是根据人进行活动的环境而起作用的。左拉牢固地记住了这种情况。最后，左拉把自己的“家系”安置在一定的历史时代的范围内。这样，在“卢贡家族”的构思中就具备了泰纳的体系的全部三个基本方面。

左拉把泰纳的“互相依存法则”也全部运用到自己的概念中。

依照这个法则看，人类活动的各个领域互相间的联系紧密到这种程度，在其中某一领域内发现的特征也呈现在其他各领域中。在论文集《批评与历史论文集》第二版（一八六六年）的方法论的序言中，泰纳写道：

“自然主义者发现：动物的各部器官彼此互相依存着，例如，牙齿、腿脚、本能以及其他部分都在协同地变化着，同时好像在遵循着一定的联系而变化着，随着其中一个部分的变态而来的，是所有其余部分在相应程度上发生的变态。历史学家同样也可以发现，个人的种种爱好和志向、各种族、各时代互相之间的联系是这样密切，以致其中某一部分的变化（在邻近的个人中，在较近的集体中，在前一个时代或下一个时代中观察到的）的本身就标志出整个体系的相应的变化。”

左拉使自己的制度，也就是《卢贡－马加尔家族》中的第二帝政时代的社会获得了统一。“欲望的放纵作为这个家族的成员中每一个人物的‘支配一切的本能’，在他们的实践活动的一切方面都表现出来，表现得与‘互相依存的法则’完全一致。”

泰纳对左拉的影响还表现在另一个方面。对泰纳来说，文学艺术作品是一些数据，依据它们可以比任何其他材料都更准确地把社会生活再现出来。左拉把这个原则翻转了过来。如果说历史家的任务是在文学中寻找“人的资料”，那么，在左拉看来，作家的任务则是为文学史家提供尽可能准确的“数据”，生活的真实“记录”。在这一点上，左拉继承了法国小说在过去的发展中所创始的路线，福楼拜和龚古尔兄弟都竭力使自己的描写达到记录般的准确。

“科学小说”的理论以及“自然主义作家”创作实践和泰纳的体系的联系，左拉本人是十分清楚的。

在自己晚期的一篇文章《小说评论的原则》中，左拉把批评家的著作和作家的创作过程作了对比：泰纳在决定写自己对“巴尔扎克的卓越分析”后，他是“从搜集一切可能的文献、书籍、关于小说家的文章开始的。他访问遍了巴尔扎克的熟人。所有可能向他提供可靠材料的人们都被访问到了。不仅如此，巴尔扎克生活过的地方、诞生的城市、看到过的自然图画都使泰纳感到兴趣。这样，在对巴尔

扎克及其心灵的全部隐密的变化进行彻底研究之前，在还没有像解剖家在解剖之后了解尸体那样了解巴尔扎克之前，批评家定要把一切都翻掘出来：全部影响，全体朋友。现在他可以读巴尔扎克的著作了。作家向他提供自己的作品，并对他解释这些作品……现在人们已经不会把人与作品分割开，而会为了了解作品去研究人。我们的自然主义小说家也遵循着同一个方法，譬如说，泰纳在研究巴尔扎克时所作的，与巴尔扎克本人研究葛朗台时所作的是同样的事。在分析作品时，批评家对待作家的态度，正如小说家在分析人物的行为时，对待人物的态度一样。无论批评家还是作家都同样注意环境和生活条件。可以回忆一下，巴尔扎克是多么细致地描写葛朗台居住的街道和房屋，分析他的周围，描写了成千件形成这个吝啬人的性格和习惯的琐事。这岂不确实是运用了环境和条件的理论吗？我们再说一遍，他们的工作是相同的。

"还要说一点：这里表现出我们世纪的自然主义进化的双重影响。实质上，如果深挖一下，我们就达到同一个哲学根源——实证主义式的研究。的确，在我们的时代，批评家也好，小说家也好都不作结论。他们只是叙述。"

左拉企图把自己的一套小说写成为一部社会的、同时也是"自然主义的"作品。"生理的"基础就是它的科学性的保障。左拉把"科学性"理解为拒绝作者的道德的、政治的和其他方面的评价。左拉认为，"科学的客观性"是一种可靠的保障，它可以抵制能够破坏资产者和平生活的危险社会理论的吸引。在《卢贡－马加尔家族》的准备工作的结果——草稿中，左拉写道："我不涉及有关政治制度的评价问题、有关在宗教和政治意义上统治人的最好方式的问题。我不想肯定或维护某种政治或某种宗教。我所描绘的画面仅仅是对现实的一个部分按其本来的面目所作的分析。"而在致出版家拉克鲁阿的丛书计划中，左拉解释了自己的"客观主义"的原因。指出他所创造的家族虽然出身自人民之中，但上升到"重要的国家统治地位"，紧接着就声明说："将以科学的客观精神描绘这个上升的发展，没有先入为主的民主主义倾向。由于这样，在我的描写中将表现出虚荣心的充斥所造成的某些毁灭性的后果。我要努力成为一个观察家和艺术

家，而不是社会主义者。”

写作《卢贡－马加尔家族》时，左拉继续参加报纸和杂志的工作。参加俄国有影响的自由资产阶级的刊物《欧罗巴通报》，这是他的新闻活动的最重要的事件。左拉在这个杂志中从一八七五年工作到一八八〇年。在杂志上面发表了总标题为《巴黎书简》的六十四篇文章。“科学小说的理论”，自然主义的理论最初就是在这些书简中详细阐述的。直到一八八〇——一八八一年，左拉把自己的部分批评文章汇编为论文集：《实验小说》、《自然主义小说家》和《文学资料》，这时自然主义的理论才为法国读者所了解。同在某些手稿和《德若丝·拉根》的序言中所写的最初轮廓相比较时，左拉的“科学小说的理论”在《巴黎书简》中得到了扩充和更确切的论证。这个理论本身在这里获得了新的使命。在准备写《卢贡－马加尔家族》的时期，左拉制定了自己的艺术方法。在俄国杂志上，他则是作为已经形成的文学派别的理论家出现的。属于这个流派的作家有着形形色色的写作手法。需要举出“自然主义作家”和已被公认的文学典范作品之间的联系来巩固这个流派的威信。在表述这个流派的基本理论原理时，必需使之能够把像福楼拜、龚古尔、都德、阿雷克西斯、赛阿尔以及左拉本人等各种不同作家的创作实践都概括进去。因此，科学小说的理论便获得了一般性、而缺少具体性。

在《巴黎书简》中，左拉制定了当代现实主义小说的系谱，系谱的起源上溯到司汤达和巴尔扎克（他几乎在每篇文章中都提到巴尔扎克）。他认为巴尔扎克的创作遗产是一座庞大的遗址，在残片碎屑中耸立着巨块大理石和现实主义小说的未完工的建筑的圆柱。巴尔扎克及时地出现了：“他正是在需要他的时刻出现了，这时小说已为扩展自己的范围、吞没一切种类的古老的修辞学做好准备，以便成为当代思想家对人和事物进行世界性的研究的工具。学术方法开始笼罩一切，苍白无力的主人公在真实的现象面前黯然减色。象征手法到处都为分析所代替。巴尔扎克的使命是把这些新的武器有力地运用起来，他是担负这个使命的第一个人。他创作了写实的小说，这是对社会的精确研究。”但是，“在描写真实的要求出现之前……巴尔扎克长期徘徊在最稀奇古怪的杜撰之中，追逐虚假的惊险和壮观。甚至可

以说，他任何时候都没能摆脱开对非凡事件的倾心。这就使他的大部分作品都具有这样一种性质：它们好像是一个人在大白天恍惚看到的狂热的梦景。”左拉承认福楼拜为当代“自然主义”小说的首领：“在那些才能在现时已经成熟的人们中间，任何一个人都不能不承认福楼拜为导师。他……清除了、照亮了巴尔扎克无法通过的森林，说出了大家都在期待的正确的、真实的话。”

左拉承认爱·龚古尔和阿·都德是当代自然主义的代表。只要对比他对这些作家的作品的分析与在《巴黎书简》中对唯心主义小说家（如雨果、乔治·桑）进行的经常攻击，他写“实验小说”以前所想象的“自然主义小说”的基本轮廓就呈现出来了。

简化情节和“无保留地取消一切浪漫主义的虚构”是新小说的基本标志。“写小说，现在就仅仅是选择情节和情节发展的一定的和谐程序……这是挪入精心制作的画框中的真实的生活。从中驱逐了一切虚构。在这里你看不到这样的儿童，他们在一出生就被打上了记号，在以后又被遗失了，而所有这些安排又都是为了在结尾时重新找到他们。没有关于装设着暗屉的家具和为了拯救被冤屈的无辜者在最后时刻才出现的证件的故事。甚至连任何哪怕是最简单的纠葛都没有。”随着情节的简化，人物的成分也发生了变化：“作品的美已经不在于对某个人物进行夸张，使他们不复是具体的吝啬、贪吃的人，而是吝啬、贪吃等等的化身。”从这点来看，巴尔扎克的主人公不能使现实主义小说的要求得到满足：“对主人公的极端夸张几乎时时刻刻都在丑化巴尔扎克的小说……他总是感到，人物还不够庞大，他也总是力求塑造巨人。当然，现实主义的公式是反对这种赘举的，反对这种使神奇的巨人在矮人中间荡来荡去的创作乖僻的”。环境的精心描画代替了复杂的纠葛和“浪漫”的主人公：“小说家听命于……自发的必然性，它不允许小说家们使人物脱离开环绕着他的事物……”“这也就是艺术革新的所在，不再把人作为从周围的自然界中提取出来的一些个别的、有智能的怪物进行研究；相反地认为，人不是独立地凭直觉而存在，他们与地域牢固地联系着，他们在其中进行活动的背景补充并解释他们。”认真描写环境的要求导致搜集并利用“人的资料”的要求。艺术家“需要活的模特儿……如果他没有这种模特

儿，他便感到自己受到束缚，一筹莫展，他就不能进行工作……一切都会立刻消逝，因为模特儿所带来的不仅是人的体形，还有围绕着他的空气、色彩和声音——构成生活的一切”。左拉认为在这样的基础上创造的小说是客观的、科学的，作者隐藏在他所描写的情节背后。在“自然主义”小说中“仅仅是叙述值得称赞或不值得称赞的事实。作者不是说教者，而是满足于报道他在人的尸体中所找到的东西的解剖家。如果读者愿意，并且能够从书中接受教益，汲取道德准则的话，他们自己会下结论的”。左拉认为对小说家最严重的责备就是指斥其倾向性。他就这样指斥乔治·桑：她“一生都希望成为医治疾病的人，献身进步事业的工作者，新的幸福生活的传播者……在她的幻觉中出现的异乎寻常的人类便由此产生。她每一次接触到现实的时候都作了歪曲”。

但是，“自然主义”小说的创作实践却迫使左拉修正小说的定义。“自然主义”小说的不同的代表对材料做同样（从作家的观点看来）的加工时，他们所得出的最终结果却迥然不同。这就使“客观性”的标志遭受到威胁。左拉所运用的自然科学的方法看上去无论是多么不偏不倚，他的作品的批判倾向表现得却十分明显。因此，左拉对他以前发明的公式作了更新：“自然主义小说——就是透过作家的气质所看到的自然界的一角。”

在一八七五——一八七八年间所写的文章（它们的任务是指出全体“自然主义作家”的共同点）中，左拉完全没有接触到遗传性的理论，这是十分自然的，依据这个理论可以创作一系列的小说，但是对于奠定文学流派，它却是没有益处的。

所有这些论断对左拉来说都是极其典型的，左拉作为后期资产阶级现实主义的代表，他把自己的全部注意力都集中在对生活“细节”和生活的个别方面作现实主义的描写上，即使这些方面是很重要的、本质的。我们在巴尔扎克或司汤达那里所看到的，为恩格斯在《人间喜剧》的作者和《卢贡－马加尔家族》的作者之间所作的著名对比提供根据的那种深刻的艺术和哲学概括，在后期的现实主义作家那里是没有的。左拉在这些理论著述中对巴尔扎克的批评是有代表性的，他作为福楼拜的学生、龚古尔的战友，在《人间喜剧》的庞大

形象中除开浪漫主义的夸张以外，任什么都没有看到。左拉简直无法理解，这些“夸张”不是妨碍了、而正是帮助了巴尔扎克在他的小说的艺术形象中揭示出推动新的（对巴尔扎克的时代来说）资本主义社会的基本法则，表明人在资本主义世界中能够做什么，以及他们不得不做什么。巴尔扎克的现实主义的巨大揭露力量也从左拉身旁滑过去了。《卢贡－马加尔家族》的作者，屡次声明自己不愿意成为有“党派性”的作家，竭力在最大限度上成为客观的、不偏不倚的作家，他是不能理解巴尔扎克的激情的。但正是这种激情使巴尔扎克作为自己所描写的现实的审判者达到了真正的、高度的历史客观性。

（张羽译自克里曼与列伊左夫合著：《左拉》，苏联国立文学出版社，一九四〇年）

编后记

我们这一辑是文艺理论史论文的专辑。收入这里的是苏联文艺理论工作者近年来（主要是一九五六至一九六一年，其中两篇则是一九三八年与一九四〇年的）发表的文章，所论述的范围是自古埃及与古希腊罗马、中世纪至近代欧洲的某个时代或个别理论家的文艺思想。我们将继续出版另一专辑，译载评述英国、德国和俄国的古典理论家或其重要论著的文章。

为了便于读者了解本辑的轮廓，我们在这里简略地转述各篇的主要内容。

本辑的头一部分四篇是断代史性的概论。特罗菲莫夫的文章对古代埃及的审美观念作了简单的介绍。作者认为，古代埃及的美的观念是相当广泛的，固然，像古代的其他民族一样，美对古埃及人说来，主要表现于某种具体的事物上。当时的美的观念带有唯心主义和宗教的性质，人们常常把美同神和国王相联系，这是有其阶级根源与认识根源的。作者说，也许在人类史上，是古埃及人首先强调指出并发挥真美善三概念相联系的思想，不过，关于这三个概念当时埃及各阶级的理解是不一样的。丑像美一样，在古埃及人那里还是同具体事物和现象不能分离的。但他们并不是形而上学地理解美与丑的关系，在某种程度上是了解二者的转化关系的。阿斯穆斯的《论古代美学的经典作家》一文所论述的是古希腊罗马的美学思想。文章指出，古希腊罗马的美学以古代发展较高而又不可重复的艺术为其基础，最早（在欧洲）虽简单却深刻地提出了艺术理论上的一些基本问题，因此有权被称为古典的美学。然而由于古代社会的奴隶制度，统治阶级、

从而它的思想家们也不可避免地轻视生产劳动，这就使他们在美学观上也产生了许多矛盾，其中最主要的是，这些思想家虽则重视艺术与艺术修养，但却无法消除美学观上的直观性。他们在“理式”及其理解上是如此，在艺术对现实的关系的见解上也是如此。连亚里士多德也没有例外。然而，尽管如此，古代美学还有超越上述局限性的一面。文章接着从美学思想发展史的角度，分别论述了从希腊的毕达哥拉斯派、赫拉克利特、恩培多克勒、德谟克利特以至苏格拉底，尤其是其柏拉图与亚里士多德，下迄罗马的卢克莱修等思想家各自对美学的基本问题所作的贡献。在最后部分，文章还简略地介绍了古希腊罗马的艺术批评。巴斯金的文章介绍的是**欧洲中世纪的一些美学思想**。文章的重点不仅是奥古斯丁与托马斯·阿奎那。它比较广泛地列举了反对早期基督教禁欲主义、因而也反对基督教美学的琉善的言论，列举了亚历山大的斐仑等早期基督教的美学见解，以及爱尔兰基督教僧侣厄里乌根纳的某些“异端”思想，着重地评介阿伯拉尔的有关美学的观点。文章的作者认为，经院哲学家，就是以唯名论者为代表的优秀人物，例如威廉·奥卡姆，也不能辨明艺术的真正本质；而在经院哲学的藩篱外，例如德国浪游诗人史特里克尔与弗莱丹克等，却表达了某些进步的美学观点。包列夫的关于**文艺复兴时代**的文章，原系他的专著《美学的基本范畴》一书的一小节，没有也不可能比较全面地论述当时的美学思想。它简略地介绍了从但丁到清西奥等人的个别见解，并提到了当时人文主义者的美学思想的某些特征，其重点则是评述塔索在《论英雄叙事诗》中所谈到的史诗理论以及一般文学原理的问题。作者指出，在艺术模仿的对象问题上，塔索继承亚里士多德的见解并有所发展，这就是认为诗是以语言来模仿人的行动。在艺术的目的问题上，塔索认为欣赏的目的比有益的目的更为高尚，这是从以美和有益相等同的苏格拉底到主张美无利害关系的康德过渡的中间环节。塔索企图解决诗人与公民的关系问题，他认为公民感情是诗人的必要属性。但在他那里，诗人与公民是相互分离的，其结合带有机械的性质。除此以外，对于当时论争的史诗中行动的统一作用问题，他在理论上和创作实践上都是亚里士多德的行动统一律的支持者。

本辑的第二部分是探讨亚里士多德的美学和郎加纳斯《论崇高》的专论。阿斯穆斯论**亚里士多德美学中的艺术与现实问题**一文，主要以《诗学》为基础，也利用了这位思想家的许多其他著作的材料。阿斯穆斯说，亚里士多德像柏拉图一样，认为艺术是一种模仿活动，但他完全承认感性世界单一物体的实在性，因而与柏拉图相反，他肯定了这种模仿活动的认识作用。他还试行确定这种认识所具有的特点，在《诗学》里他分析了诗艺与史学的同异。亚里士多德确定艺术模仿的对象是：客观存在的，由尺度、秩序、数量、比例所确定的，像有机体一样既形成一体又化身千万的美的本质。而艺术在创造模仿现实的作品时所依据为蓝本的实在事物，在他看来，则是有机的自然，亦即构造得和谐匀称的人体。这种观点同以雕塑占主导地位的古代艺术有密切的联系。亚里士多德把这种原则从雕塑移用于诗的艺术，以至把文艺创作的原则直接同有机体的美所遵循的客观法则联系一起，由此引申出作品的规模大小和有机结构的审美规格。亚里士多德认为，模仿自然的艺术应当忠实于蓝本，但他反对自然主义，认为艺术可以而且应该理想化。他异常重视艺术作品的影响作用。而这种作用问题在他那里都是同希腊城邦的“自由民”的教育问题有关的。例如，他所谈的悲剧的“净化”问题，就是要使自由民的上层能够养成不同于大多数下层阶级的感受能力，以便与后者相区分的一种标志。作为奴隶占有制的思想家，他经常把诗艺问题、尤其是悲剧理论问题同特定的社会阶层的趣味、感受和道德观等联系一起，主张作品要专为这些人而作，但是他对悲剧和史诗的具体的美学准则有很深邃的研究。他的关于悲剧和史诗的理论即使对近世的艺术和美学说来，也还保有它的美学价值。**《论崇高》**这部古罗马的美学名著出于谁的手笔，迄今没有定论。因此，纳霍夫的文章首先较为详尽地介绍了作者是否系郎加纳斯问题、写作该书的社会背景与文学界情况、以至作者的写作动机与目的，并指出，这部作品所代表的是当时贵族反对派的思想和情绪。纳霍夫接着说：“崇高”一词的含义在过去不外是三等风格说中的“上等”，而在《论崇高》中开始形成了一个几乎没有被希腊哲学接触过的美学和诗学的概念。郎加纳斯谈到了自然界中崇高的东西及其某些属性。但他更详尽地加以探讨的则是在人的言论、

行动和思想中表现出来、以及在文艺作品中得到反映的精神上的崇高。他并没有区分开崇高存在的客观性概念和崇高感受的主观性概念。他对崇高的本质的理解是唯心主义的，但也夹杂有自发的唯物主义成分。他先于康德提出了普遍意义作为崇高的标准，认为永远为一切读者所喜爱的是真正崇高的作品。这里显然缺乏历史的、阶级的观点。郎加纳斯分析崇高的作品的五个来源，其中崇高的思想和热情二者来自天赋，其余三者属于修辞方面，则是通过技巧、锻炼而获得的。在他看来，人的灵魂可以通过培养而接受崇高的东西。这样，在崇高的来源中天赋与锻炼是结合在一起的。在艺术对现实的关系问题上，他是最早接触创作想象问题的人之一；他认为模仿古人——从古人得到启发，是达到崇高作品的途径之一，但更主要的是模仿自然。《论崇高》以很大篇幅讨论修辞方面的问题。在这里，郎加纳斯完全了解在内容具有决定意义条件下形式与内容的相互作用。纳霍夫认为，郎加纳斯在有关崇高的论点上并没有提出创见，他只是对传统作了概括，使其传之后世。然而他是自觉地把美学标准应用于文学创作的首创者之一，在这点上他给近代文学批评指出了道路。

本辑的第三部分是关于近代各国理论家、作家的文艺观点或其重要理论著作的论文。这里首先是普拉夫斯金关于**洛卜·德·维加**的论文。它所阐述的是洛卜及洛卜派与当时伪“古典主义”美学的捍卫者的论争中所建立起来的民族戏剧理论。作者说：洛卜等拒不接受古希腊罗马的“艺术规则”，其理由主要是，艺术应该符合人民群众的“口味”；艺术应“模仿自然”。这两个要求是相一致的。因为“模仿自然”在他们看来就是“反映自然，反映他们所处的那一时代的风尚和精神”。也只有这样，才能适合本国人民的“口味”。普拉夫斯金认为，洛卜等所反对的“规则”，并不是亚里士多德所阐明的原则，而是意大利注释家们任意从《诗学》中引伸出来的结论。例如在三一律中，洛卜同意行动一致律，所坚决反对的只是时间和地点的一致律。不过，当洛卜等坚持悲喜剧因素相混杂时，他们所反对的就是亚里士多德的美学观点本身了。文章最后指出，洛卜派的模仿自然，是和艺术真实的要求相符合的。他们的文艺观中占主导的是现实主义倾向。但他们缺乏历史主义，没有能充分地说明人物性格的社会

的和民族的特点及其制约性。这也是他们的理论和创作实践的局限性所在。

在法国方面，我们介绍的是布瓦洛、狄德罗和左拉。西加尔论**布瓦洛的《诗的艺术》**一文由于是该书俄译本的序言，所以对这位古典主义理论家生活时代的社会背景、哲学思潮、布瓦洛的生平与创作概况以及唯理主义对古典主义的影响、古典主义的基本要求与内容等作了较广泛的论述。作者说，布瓦洛为了建立进步的民族文学而反对贵族和教会的反动力量，但对君主专制抱有幻想。从唯理主义出发，他的美学原则第一是遵循理性，这首先表现于要求形式服从内容，也表现于要求形式因素服从于理性的组织和指导作用。他的美学第二原则是模仿自然。但这“自然”实质上不过是“人的本性”。布瓦洛重视文学的崇高的社会使命；在许多问题上，他都认为诗的因素与伦理的因素是统一的。他的美学理论中的特别有意义的问题是：真事与艺术虚构的关系问题。他重视逼真而不重视真人实事。他主张描写的东西应该合乎人类的逻辑和理性的普遍规律，而反对凭经验来再现事实。这里正表现了他的诗学的优缺点：一方面，这是向典型地、概括地描绘现实的方向迈出了一大步；另一方面，这将导致牺牲实际发生的事实，而依纯逻辑的规律性抽象地描写现实。也正是从唯理主义出发，他虽然反对描写荒唐无稽的东西，反对把基督教的幻想作为文学创作的资料，却认为古希腊罗马的神话和历史是极其符合抽象地理解的人类“全部”本性的包罗万象的理想。在戏剧人物性格的刻画问题上，布瓦洛认为人类性格静止不变，因而要求人物性格在整个情节发展中“保持原状”。这就是性格统一问题。与此相联系，他还坚持时间和地点的统一律。文章最后指出，布瓦洛严格区分所谓“高级”喜剧和低级“滑稽剧”，在对语言的要求上排斥诗歌中的“下等”和“庸俗”的词句，都表现了他的社会同情心。卡兰塔尔的《狄德罗论美》一文所分析的是**狄德罗**发表于法兰西《百科全书》第二卷的《论美》一文中提出的对美的看法。卡兰塔尔指出了在这个问题上这位启蒙运动思想家的观点的矛盾。他说：狄德罗承认美是事物的客观属性，不以人们的是否存在为转移。而在另一方面，他否认绝对的美的存在，在某种程度上把美和对它的知觉相等同；同时他又承认两种

美——现实的美和我们知觉到的美，无意地把客观美和对它的知觉相对立。狄德罗给美下的定义是“关系”的概念。这个定义是太广泛的。但他有一个限制：美的不可缺少的条件是能够唤起关系观念的主体。因为并非具有一定关系的事物就是美的，而且还必须是在感知它们时能够产生关系观念的事物。这实际上又是把美和主观知觉相等同。其所以如此，是由于他给自己提出的任务不只是给客观美下定义，而是要下一个既适于客观美又适于主观美的定义。这当然是不正确的。“关系”概念的确不能作为美的真正定义。但不能不承认，这个定义包含着一个绝对真理：美必须以关系的存在为前提。狄德罗把美看成一种表现自然和社会的一定关系的合乎规律的现象，这在美的学说上有重大的意义。作者以许多实例指出，狄德罗在运用这一看法去分析艺术时，得出了许多精辟的见解。《科学小说的理论》一文是克列曼和列伊左夫合著的《左拉》一书中的一章。它所探讨的是左拉的“科学小说理论”、也就是“自然主义”理论的形成和变化问题。应该指出，这一文章写于一九四〇年，对于现实主义和自然主义还没有明确的区分，甚至常常把巴尔扎克和龚古尔兄弟等相提并论。在文章里，作者们首先分析了他们所认为的“现实主义”的一些基本特征。这就是：以研究现实为任务，把文学艺术的认识功能提到首位；以资本主义社会为研究对象，描写当代的社会题材；运用所谓的科学的观察方法，持客观主义的态度；选定社会小说这种体裁，把它提到特殊的高度。而最重要的是：与古典主义不同，不把人物性格看作天生的、静止不变的，而是把它看成受“环境”作用逐渐形成的。在这里正好表现了这种艺术方法的实证主义的哲学基础，因为实证主义社会学是把人的行为对环境状况的依赖性作为基本论题的。文章认为，左拉最全面地表达了科学小说的理论，但他是受泰纳的影响的。在概括地介绍了泰纳的一系列理论后，文章指出，探讨左拉的“科学小说”理论，不能以《实验小说》所表述的论点为限，而是应该联系他的创作探索来进行观察。左拉在六十年代初，依据自己对泰纳的片面理解来建立“自然主义”理论。在当时，他把自己的《德若丝·拉根》称为科学小说，其“科学性”就是从生物学的角度来描写人物的行为，把人物的全部活动与感受都归因于生理基础。而这以

后，在写作《卢贡－马加尔》时，他受到泰纳的影响，又接触到鲁加医师的遗传法则的作用公式，企图在自己的作品里把生物的方面与社会的方面联系一起：一方面揭示遗传法则的作用，另一方面研究环境的影响。然而，左拉的创作的探索，对他的理论观点有所订正。结果是，由于左拉把计划中的各部小说的情节安排在一定的历史时期，并把自己的主人公的个性特点与这个时期的典型社会现象联系起来，从而抛弃了对社会小说而言是狭隘的“生理”小说的范围。文章最后指出，左拉之所以需要“科学性”，以“生理的”基础作其保障，拒绝作道德、政治等方面的评价，是为了抵制能够破坏资产者和平生活的社会理论的吸引。

本辑的主要内容大致就是这样。我们知道，文艺理论史上的许多现象是很复杂很矛盾的。如果离开了具体的时代与阶级的内容，孤立地、抽象地探讨某些理论家的理论观点，研究他们所涉及的文艺理论以至美学上的一些概念和范畴，那就既不能由表及里，真正了解它们的实质，也无法去伪存真，达到批判接受的目的。从本辑所介绍的文章看来，对于文艺理论遗产，如何从真正的马克思列宁主义的立场观点出发，进行阶级的、历史的分析，确是一个重大的问题。而且正像文艺理论史上的现象本身是思想斗争的产物一样，这方面的研究工作也是一个思想斗争的领域。对于许多问题，我们都必须严肃地对待、认真地分析、细致地辨别。因此，应该指出，本辑收入的论文，只是提供研究的数据，而这里的简单介绍，也只限于客观的转述。我们的水平有限，涉及的问题又比较专门，全书选材上的不当，翻译上的错误以及这里转述上的出入，实所难免，深望读者指正。

要附带说明的是，由于材料所限，我们不可能很系统地介绍文学理论史上的重要现象，而选入的材料，来源也颇为繁杂。有的选自论文集，有的是专著中的章节，有的则是选集的序言。各篇文章的任务既然不同，论述的重点也因而互异。从体例的角度来说，这一辑可以说是斑驳不纯的。

1962年12月

现代文艺理论译丛

（第六辑）

现代文艺理论译丛

（第六辑）

柏克论美和崇高

〔苏联〕П. 特罗菲莫夫

英国思想家、政治活动家爱德蒙·柏克的论文《关于崇高与美的观念的根源的哲学探讨》问世以来，已有二百年了。[1]

在十八世纪的英国文学中有这样一些声誉显赫的名字：斯威夫特、理查逊、菲尔丁、斯摩莱特、哥尔斯密、谢立丹、彭斯和其他许多杰出的作家和诗人。十八世纪的英国造型艺术有着像荷迦兹、雷诺兹、金斯波罗这样一些杰出的绘画大师，在该世纪末叶出现了像特纳和康士特布尔这样一些伟大的风景画家。尽管这些大师各自的创作都包含着种种矛盾，但是为他们所共有的特点则是现实主义，是力图真实地描绘自然和人的愿望。

这一时期英国的文学艺术的特点，便是隐约流露的政治倾向和占优势的劝善说教与家庭生活题材。十七世纪英国资产阶级革命的动摇性和不彻底性在十八世纪英国的文化和艺术中十分明显地表现了出来。

在柏克的那个时期，美学思想获得了很大的发展，它一方面力图为艺术规定出明确的艺术准则，另一方面又力图从美学上概括形形色色的生活现象，探讨艺术创作中的重大问题。十八世纪最享盛名的英国美学家，除柏克以外，还有舍夫茨别利、赫契森、霍姆、荷迦兹、

---

[1] 柏克的《关于崇高与美的观念的根源的哲学探讨》初次发表于一七五六年。我国还没有该文的全译，《古典文艺理论译丛》第五册发表过它的部分译文。本文下面援引的几段引文，很多地方参照了这个译文。——译者注。

普莱依斯、蒲伯、休谟等人。哲学上主要派别之间的斗争，无疑地也反映到了美学的领域中。但是各个不同美学体系之间也存在着某些相似之点，例如经验论和感觉论，其哲学基础是培根❶、特别是洛克❷的著作所奠定的。

柏克在二十七岁时所写的这篇美学论文反映了革命后的英国现实的特点，当时，继革命之后，出现了资产阶级的和平生活时期，没有特殊的风暴和惊人的事变。

在这篇论文里，柏克表现为一个进步的思想家，哲学、政治和文学中的先进的新影响的拥护者。柏克写这篇关于崇高与美的文章时，正醉心于培根和洛克的哲学以及弥尔顿的诗篇。他匿名发表了一篇抨击性的政治论文《保卫自然的社会或对于贫困和恶习的考察》，文中表现了卢梭和整个法国启蒙时期给他的影响。这种影响我们在他的美学论文中也看到了，这主要表现在唯物主义倾向，以及企图洗雪对一切感性的和世俗的、活生生的和有血有肉的事物的偏见，并赞美它们。

柏克的美学建立在培根和洛克的经验论和感觉论原则上。柏克形成下列的论点也要归功于他们：我们的知识来自感觉，是从感性的材料所形成，人身上并不存在什么天赋的观念；一切认识都是由经验产生的，人的心灵或理智在出生时是一块白板，经验在这块板上不断写下一切新的文字❸；理性中没有任何东西是以前在感觉中不存在的，感觉是心灵通向外在世界的窗子。柏克把洛克哲学中的基本原则应用到美学问题上，发展了自己的关于崇高与美的经验论和感觉论学说。

试图将经验归纳法有效而具体地应用到美学上，这是柏克的一个历史功绩。因此，我们首先详细谈一谈柏克的有关美学研究方法的论点。

---

❶ 弗兰西斯·培根（一五六一——一六二六），资本主义原始积累时期英国卓越的唯物主义哲学家。著有《学术的进展》、《新工具》等。——译者注。

❷ 约翰·洛克（一六三二——一七〇四），英国著名哲学家，是个不彻底的唯物主义者。著有《人类悟性论》、《视觉新论》、《人类知识原理》等。——译者注。

❸ 洛克在《人类悟性论》中提出的名言是："人心就像一张白纸，上面什么字迹也没有，""人类一切知识的泉源就是经验。"——译者注。

柏克在美学论文的开头谈到，美与崇高的许多问题始终相当含糊和混乱，为了阐明和认清这些问题，必须采用科学的研究方法。柏克认为，科学的研究方法就是观察、比较、体验、实验和归纳，还有分析与综合；这种看法是与他那个时代所达到的科学和哲学知识水平相适应的。

柏克认为，研究美学问题时所抱的态度应当以谨慎和谦虚为要。在没有进行必要的搜集事实和观察事实的工作以前，不应忙于作理论上的概括。所以，全面应用分析和综合，把彼此相似和相反的对象加以比较，是具有重大的作用的。这种比较使我们有可能获得与经验一道起作用的、建立在真正充分的归纳上的知识。因此他这样写道：

"我们应当运用谨慎的，我想说，谦虚的推理方法，当我们刚刚奢望匍匐而行时，我们不应当展翅飞翔。在考察某些复杂的对象时，我们应当对它的每个成分大体上逐个地进行一番研究，把所有的成分都简化成最简单的，因为我们自然界的条件使我们与严格的法则和非常狭窄的范围联系起来。我们应当最后考察整体赖以起作用、或者整体使其起作用的那些原则。我们应当把我们的对象与同类性质的其他对象、甚至与性质相反的物体进行比较。通过对立物，能够在这个领域内求得发现。我们进行的比较愈多，我们的知识就愈普遍、愈明确，这种知识能够作为在'更广泛更完善的归纳的基础上'产生的知识而得到证实。

"如果用这种方式认真地进行的研究最终未能发现真理，那么归根结蒂它可以成为发现我们本人认识上的弱点的基础……如果这不能使我们保证不犯错误，那么至少能使我们防备错误。这也将使我们小心谨慎，避免匆忙的结论——那是会使我们枉费心力的。"[1]

美学中的正确定义，像柏克所强调的，都应当作为我们体验的结果来加以研究。对于美学中的科学定义问题所采取的这种唯物主义态度，在十八世纪具有重大的进步意义。这种态度旨在反对中世纪的烦琐美学，后者不是根据对生活事实和艺术事实的分析、而是以宗教信

[1] 这里的引文及以下的引文均摘自柏克所著《论趣味。关于崇高与美。法国革命感言。致某议员阁下书》，纽约，一九〇八年。

条为依据的形而上学和神学的前提来建立自己的原则。这种态度也打击了十六至十七世纪英国和其他国家的形形色色唯理论的思辨的美学体系。

同时柏克的方法论也由于他的总的形而上学世界观和他的感觉论的片面性而受到极大的局限。他的形而上学世界观不承认对立的统一和互相转化，不承认研究现象的归纳法和演绎法之间的统一。他的感觉论夸大了感性因素在认识中的作用，从而贬低了逻辑的理性因素。柏克依据美学现象研究方面的经验归纳法，提出了自己解决崇高与美的观念的根源问题的任务。然而，柏克在研究上述范畴以前，预先提出了自己关于一般鉴赏力、特别是艺术鉴赏力的学说。这是由于，柏克认为美与崇高归根结蒂是审美鉴赏力的特殊形式，而审美鉴赏力的总理论应当先于它的个别种类被介绍出来。

柏克努力论证这种理论、或者照他的说法，论证“鉴赏力的逻辑”，认为它的基础应当是概括鉴赏力的复杂多样的现象的某些原则和确定不变的规律。

柏克坚决主张一定要提出这样一类原则：“如果鉴赏力没有固定的原则，如果想象力不是根据某些确定不变的和明确的规律进行活动，那么我们在这儿就几乎是白费力气了。”

但是，这些原则和规律的内容和根源是怎样的呢？

柏克认为它们不是客观的、存在于人以外的现实，而是主体、即人的生理结构的特点和这种生理结构的人人相同。柏克以为，鉴赏力的原则和规律只有在这种条件下才能确立：即我们承认，无论理性的标准也好，鉴赏力的标准也好，对于所有的人都是一样的，鉴赏力充其量不过是理性的一种能力，理性受了外界环境的作用，产生图画、想象和优美的艺术。这种能力是全人类所特有的，因为所有的人的构造相同，感受、感官和思维的规律相同。柏克说：“人的感觉器官的构造人人相同，所有的人感受外界物体的方式也都相同或只有很小的差别。”在另一个地方，柏克与洛克的感觉论完全一致，他指出，感觉是一切人类观念的、因而也是一切快感的最初的基础。鉴赏力的原则是相同的，但是它们在每个人身上占优势的程度永远是不同的。

除了作为鉴赏力人人一致的前提和基础的感觉相同性外，柏克还

指出，想象力是一种人的特殊创造能力，它对所有的人说来大体上也是相同的。柏克说，既然鉴赏力接近于想象力，那么它的原则“在所有人的身上都只能是一样的：它们有效的本质形态和热情的原因是没有任何区别的，但在程度上却有所不同。其原因有两点：人们天生的感性程度不同；人们对于引起他们兴趣的对象的注意程度不同”。对事物进行过多的比较或比较得不够时，也会产生鉴赏力的差别。所有人在正常状态下对事物的鉴赏力都是相同的。

因此，柏克对于审美鉴赏力问题的提法是缺乏社会历史的观点的。他基本上局限在心理生理学立场的范围内。但是这种立场如果从马克思主义观点看来不但十分不够，而且毫无根据的话，那么，对于十八世纪却有很大的进步意义。柏克的鉴赏力人人相似的观点是与社会上的高等和下等阶级各有其高等和下等的鉴赏力这种封建等级制度相对立的，是具有广泛的民主性和人民性的。这种观点反映了当时社会上的进步力量为实现人人平等的资产阶级原则——这种原则在当时起着一定的积极作用——而进行的斗争。柏克的各个民族和种族的鉴赏力全都相同的观点，同样也反映了反对英国和其他资本主义国家统治阶级的殖民主义政策的十八世纪进步人士的反种族主义主张。

在柏克看来，鉴赏力是一种复杂的观念，是由体会感性的快感、想象的快感以及悟性的推论而构成的。它不仅包括上述因素的各种关系和它们的配合，并且包括了人们的激情、风习和行为的种种关系和配合。柏克不同意极端感觉论者的主张，因为他们断言鉴赏力仅仅与感性有关。他赞同感性与悟性、判断相统一的主张，从而试图跳出感觉论的狭窄框子。柏克的这种尝试是与孟德斯鸠相似的，孟德斯鸠也想证明，人们同时通过感觉和通过理性观念得到快感❶。但是无论孟德斯鸠或者柏克，他们的这种尝试都是有缺点的，因为脱离了全部社会历史实践来处理问题的形而上学的直观态度使他们不能正确提出和

---

❶ 孟德斯鸠在《自然和艺术作品中的鉴赏力的经验》一文中写道：“我们借助于思想和感觉而认识，并从思想和感觉得到快感，尽管我们往往把思想和感觉对立起来……”（参看《罗马盛衰原因论》，商务印书馆一九六二年出版，第一四〇页，译文稍有改动。）

解决鉴赏力中的感性因素和理性因素的相互关系问题。柏克往往把这种相互关系看成纯粹量的关系，而不是质的关系。柏克认为，感性因素不足时会产生不正确的或低劣的鉴赏力。如果鉴赏力明显地缺少判断，它就会变成错误的鉴赏力。柏克写道："构成错误鉴赏力的原因在于缺少判断。"这种欠缺由于它的所有者身上天生的精神弱点，也由于无知、粗心大意、偏见、教养不良、轻率、固执，即那些干脆歪曲判断的、特别是歪曲美学中最讲究最高雅的领域——鉴赏力领域的判断的一切情欲和恶习。

据柏克看来，鉴赏力是在不断地发展和改善的。在人类初期，当时人们的感觉是纯洁清新的，当时人对他周围的一切现象和事物还抱着幼稚的态度，他的判断还不准确和不可靠，诗和音乐对人的影响非常强烈，人还看不到艺术中的缺点。随着人类社会的进步，人们判断艺术的能力同感觉一起发展了，结果，享受艺术而产生的快感常常由于发现了艺术中存在的缺点和错误而消失。这必然会导致鉴赏力的完善，因为它是与人类判断能力的发展、知识的扩大密切地联系着的，是通过对周围事物加强注意、同时也依靠人的思维能力的经常不断的训练。"如所共知，这种鉴赏力的不断改善，正如我们改善我们的判断一样，是通过扩大我们的知识、经常注意我们的对象和不断进行训练等途径达到的。"

从上面这些话可以看出，柏克是密切地联系着人的知识和人的思维能力的总发展以及人类文化的进步来探讨鉴赏力的发展的。这种方法在十八世纪是有代表性的。当时由于资产阶级社会关系的发展，科学、技术和文化都获得蓬勃的发展，它们向中世纪的经院哲学思想体系发出接二连三的打击。柏克的关于鉴赏力发展的观点旨在反对十七世纪唯理论的形而上学论者的观念天赋论和观念不变论，反对与此有关的、认为人的鉴赏力与人的美学概念是天赋的（赫契森等）意见❶。我们认为这种方法便是洛克反对笛卡儿的天赋观念原理的理论在美学问题上的具体应用。

---

❶ 赫契森写道："存在着某种人所具有的天赋的美感。"（见《关于崇高与美的观念的根源的哲学探讨》所引。伦敦，一七五六年，第一七页。）

柏克的崇高与美的学说几乎完全是以感觉论为基础的，也就是说以十八世纪具有代表性的关于人的感觉和体会、情绪和热情的学说为基础的。这一点正是柏克理论中的某些片面性所在，它没有考虑到产生美感的原因的全部复杂性。然而这种感觉论有其唯物主义的基础。据柏克看来，一切审美感觉归根结蒂都是由实际的现实生活所产生并且取决于人的生理结构，而不是取决于某种观念上的、位于人们之上对人们发生作用的原因。

柏克认为，“我们在人的理性中发现的最初和最简单的情绪”，是对外界事物的“好奇”，这种好奇有着很大的积极性。与此同时，还有痛感和快感，它们彼此并无联系，互不依赖，它们是并存着的。但是，喜悦感从属于痛感，而快乐则从属于快感。这两种感觉中的第一种必须没有痛苦或危险伴随，第二种则不以任何别的感觉为转移。柏克写道，“保全个人的”情感“主要依赖于痛苦和危险，它们是一切情感中最强烈的情感。”关于与此相应的观念，他也是这样说的，他认为“痛苦的观念是最强烈的，胜于一切属于快感方面的观念”。痛苦的观念引起人的恐惧，由于恐惧，人的心中产生一种喜悦的感觉，当然，它不是在所有的情况下都可能产生，它只有在危险或痛苦与人隔着一定的距离，不能加害于人的时候才可能产生。柏克说道，“惧怕是一种情感，当它的影响不是太近的时候，它常常引起喜悦……”这种喜悦的性质，照柏克想来，是与崇高感等同的：产生喜悦的东西就称为崇高的东西。

因此，柏克是直接从本身并非审美感的感觉——痛感、自我保全感、惧怕和恐惧感中推论出崇高的审美感的。这里包含着合理的因素。的确，作为更高一级的人类感觉的审美感是由非审美感所产生的。但是，柏克几乎没有看到一切非审美感和审美感产生和发展的现实历史基础，即人们的物质的实践，人在物质实践的过程中改变着周围的自然界和自己本身[1]。

---

[1] 诚然，柏克的论文里也有一些地方说到劳动是感觉器官正常地发挥职能的条件。例如：“劳动不仅是为保持最简单的器官的功能所必需，不仅是为发挥这些器官的职能所必需，同时也是为想象和其他智力借以活动的那些更优雅和精细的器官所必需。”

柏克在论文中对崇高感作了详细的论述，描绘了它产生和发展的各种不同条件。崇高是一种审美感，它的特点按照柏克的说法就是：在对有关的对象进行直观的阶段，人的理性完全被它所吸引，顾不到任何其他事情，最主要的是不再去分析产生这种直观的原因。在感受崇高事物的时刻，人只是感到惊异。这一刻他充满了某种明显的和隐约的恐惧。柏克说，“痛苦、烦恼、难受是崇高感所派生的。”但不是随便哪一种痛苦、随便哪一种烦恼和难受都可能是崇高感的预兆，只有那些不加害于人、不强制人的，才能是崇高感的预兆。“当危险或痛苦发生的影响过于接近时，它们不能造成任何喜悦，只会令人恐怖。但是当隔着一定距离，存在着一定的改变时，它们是能够而且事实上常常是令人喜悦的，这是我们天天都能体会到的。”

柏克详细谈到外在世界中在他看来能使人产生崇高感的那些对象。他指的是本身可怕因而使人产生恐惧感的对象。例如，自然界中属于这类物体的有夜、黑暗，它们通常总是掩盖着一切对人有危险的东西，因此使人产生恐惧的感觉。洛克认为深夜昏黑的自然界中好像没有什么可怕的和恐怖的东西，对黑暗的恐惧不过是人受了保姆所讲的各种恐怖故事和传说的影响而产生联想的结果。柏克不同意洛克的这种看法。据柏克看来，昏黑的自然界本身就包含着某些作用于想象力的东西。在这个意义上，黑夜比白天更崇高，云彩四布的天空比万里无云的晴空更崇高，而柔和娇嫩的色彩则不如浓重深暗的色彩更能激起崇高感。

“……自然界中晦暗和模糊不明的形象有着更大得多的力量去作用于想象力，以造成比清晰明确的形象所造成的更加剧烈的感情。”

柏克指出，这一切绝不是意味着，亮光和一切光亮的东西不能造成崇高的印象，不能压抑感觉。这种印象可能在下列情况下形成：亮光并不分散，而是作为某种照透无边无际的空间的非常强大的整体（例如阳光）而对人们发生作用。非常强烈的亮光在慑服视觉器官的过程中，往往使一切事物变得模糊不明，因此就它的作用而论，是与黑暗一模一样的。当明亮的光源与肉眼可见的迅速移动相结合时，崇高的印象就会大大增强，例如闪电所产生的印象便是如此，那时耀眼的亮光与一团漆黑相互间发生的剧烈的、瞬息万变的对照是很起作

用的。

有一定力量的声音的刺激和感染同样也是崇高的根源。属于这一类的有：瀑布飞溅声、海上风暴、隆隆的雷声、野兽吼叫和炮声。这些声音都震撼理智，激发想象，与喧声和吼声突然静息有着同样的效果。猛烈的响声与寂静的急剧交替产生作为崇高感基础的危险和恐惧的观念。从响声到静寂和与此相反的从容不迫的转变不会产生任何崇高感，它们引不起危险和恐惧的感觉。

无边无际的沙漠，浩瀚无涯的汪洋大海，一望无际的天空以及一般漫无止境的东西，或者与寂静结合起来，或者相反地与吼声喧声结合起来，也产生崇高感。柏克说："体积庞大的东西是崇高的有力的原因。"这种"体积庞大的东西"应当是还未被人控制和征服的现象，否则它就不能充分地引起崇高感了，因为它已经没有任何可怕的基础了。为了说明这个思想，柏克举一匹马作为例子：马作为被人驯服、驾在犁上的家畜时，不会引起崇高的感觉。当它呲牙张鼻、昂首矗立，猛烈地扬蹄狂奔，给周围的一切造成恐惧时，它常常引起某种崇高的印象。在后一种场合，有关马的效用的观念完全消失了，占首要地位的是野马所能给予人们的恐怖和可怕的观念。像柏克强调的那样，一般说来"任何力量如果只能提供效用，只能用来使我们有利或产生快感，它就永远不能成为崇高的东西……。"只有人无法征服的、自由不拘地活动的力量，才能使人产生崇高的印象。谈到崇高感的原因时，这位英国美学家首先强调它的量的方面、巨大的体积、无止境的长度。同时，在他的论文里有时也指出某些质的方面。他不仅谈到作为崇高感的原因的无限性，并且谈到了单调，这种单调与无限一起，会使人们心中充满"令人喜悦的恐惧"，它表示了一种崇高感。柏克感到，多样性对无限的观念是有害的，所以它对崇高也是有害的。

谈到崇高感的起因时，柏克还指出了种种具有无限性的或看来是无限的事物的加工不足和粗糙。例如，巨石随随便便堆在一起所表现出来的粗糙，常常造成崇高的印象。这种印象往往由于天然性的感觉而加强，后者与崇高不可分割、而与一切人工造作和特意安排绝对相反。在艺术中，庙宇、宫殿等等的宏大规模、修饰和装帧的朴素甚至粗糙，最能引起崇高感。柏克特别指出，用雕刻、镶嵌、壁画等等过

分地装饰它们，反而有碍于崇高感。在文学和音乐中，崇高依靠着一切内容和形式上规模宏大和具有剧烈对照的朴素的东西。

柏克的关于崇高的观点，从以上所说的一切可以看出，它广泛包罗着极复杂纷繁的现实现象。柏克并不强调这类现象的严格规定的狭窄圈子，并不厌弃古典主义的贵族式美学槟斥在审美范围以外的粗陋、不美观甚至丑陋的生活现象。柏克显然对模糊、不和谐的形象（例如，弥尔顿的《失乐园》里的撒旦形象）抱着同情。他经常援引这部长诗中的诗句，赞扬撒旦的有力和宏伟：

他那原有的光辉未灭尽，
仍不失天使的容形，
只不过那洋溢的荣华稍减损；
譬如朝日自东升，
遇天涯雾气蒙蒙，光芒被阻梗，
或又如月蚀朦胧半暗明，
使人君见灾异心中自警。
他彼时纵是光辉减等，
却仍明耀冠其群；
特不过颜面上留着深深雷击痕，
两颊上刻着忧愁的皱影，
而那眼底眉心，则仍显骄矜气色，无畏神情，
只等着要报深仇恨。[1]

按照柏克的观点看来，体积大的、晦暗模糊的、不明确的崇高艺术的形象比清晰明确的形象对人的想象具有着大得多的感染力量。在这一方面，柏克关于崇高的学说已经更接近于浪漫主义美学，而不是古典主义美学。不仅如此，这种学说还为那种与古典主义相反的美学开辟了道路。对柏克来说，崇高感的具体起因处处存在——既在现实

[1] 引自弥尔顿：《失乐园》，人民文学出版社，一九五八年，第三〇、三一页。——译者注。

中也在艺术中。

柏克把崇高的范畴广泛地扩大，——的确，还用十分普遍的形式，——将他当代社会生活中极为重要的现象都包括在内：重大的社会震荡、革命、战争等等。柏克所理解的崇高充满重大的全民的内容，崇高感是一切人——富人和穷人、欧洲人和其他大陆上的各族人民所固有的。

但是，柏克的崇高学说中的这一切优点不应当使我们对它的重大缺点和毛病有所忽视。我们必须认清，这个学说是有局限性的，是形而上学的，在许多方面是形式主义的。它的局限性在于，柏克有意把美排除在崇高概念之外。在他的论文中，崇高的范畴没有得到特定的美学定义，并在许多方面与心理学的概念相交错（使崇高感与恐惧感、恐怖感相等同）。的确，谈到体验到崇高感的人时，柏克基本上只限于生物学的人，而忽略了社会的人。这使他的整个崇高论都刻下了抽象性和非历史主义的深刻烙印。柏克的崇高论中的这个缺点，并未为他以后所有的资产阶级美学所克服。不仅如此，在许多美学理论、例如康德的理论中，还有了更进一步的发展。

在柏克的论文里，对美的分析占了重要地位。柏克应用了他分析崇高问题所采用的方法来研究美的问题，他首先想阐明我们称之为美和美的事物的实质、本性和基本内容。

舍夫茨别利曾认为美是人对善良与美丽的天赋爱好，休谟指出，美不是物体本身的特性；柏克同舍夫茨别利相反，与休谟也不同，他认为美是自然界和社会固有的、引起人的欢乐和快感、温柔和怜悯的一种客观存在的素质。他说："我认为美指的是物体中能够引起我们的爱或类似的感情的一种或几种素质。"在另一个地方柏克写道："……美大半是借助于感官的干预而机械地对人的心灵发生作用的物体的某种素质。"因此，在柏克看来，美包含在外部世界的物体和现象本身中，而人则以种种方式通过自己的感觉和理智感觉到它们。正因为如此，考察对人发生作用的物体和现象的特性与素质，对柏克说来具有重大的意义。美感首先是由小的、柔弱的、光滑的物体所引起。一切大的、笨重的、凸凹不平和尖利的东西都是同美不相容的。

柏克指出，美丽的物体不能由带棱角的部分组成。它们应该由平滑、浑圆的形式构成。例如照柏克看来，鸽子“最符合于美的条件”。它体积小，它的各部分外形均匀地从一种形式转为另一种，它身上没有突然的凸出或低凹部。柏克在这里表示赞同荷迦兹的看法，荷迦兹认为平滑的、逐渐活动的、与字母 S 相似的线条是真正美的线条❶。

据柏克看来，美作为物体本身的素质，也取决于它们的柔韧和优雅。这位英国美学家认为，美的不是橡树，不是梣树，不是榆树，也不是任何一种粗壮的大树。相反地，美的是桃金娘、橘树、扁桃、茉莉、是葡萄以及其他类似它们的植物，因为它们在我们心中引起纤弱和优雅的观念。妇女的美丽在颇大程度上要靠她们的纤弱和高雅。美丽的颜色不应晦暗或混浊。它也不应非常鲜明或污浊。美丽的颜色——这是明快柔和的颜色——是绿色、蔚蓝色、白色、粉红和紫罗兰色。

柏克把物体的运动和变化也列入作为现实世界物体本身的特殊素质的美的概念里。美丽的运动，这是隐约难辨的平稳柔和的运动。在这方面，柏克举出的美丽的运动的例子是非常富有趣味的。柏克谈到一辆沿平坦大道平稳地行驶的马车的运动。乘客这时坐在马车里，感觉到从容不迫的忽上忽下的运动，便获得“最好的美的观念”。坐在同一辆马车里然而行驶在崎岖不平的石子路上的乘客却往往得到性质相反的观念。他们感受到的震动使他们不能体会到运动的美感，因为这样的运动本身并不是美的。根据机械动作相类推，柏克还谈到人和人的脸部的动作，认为只有这些动作徐缓轻微、表现人心的柔和品质、人心的细腻和深邃时，它们才是美的动作。

我们看到，柏克的关于美的学说——美是物质现象和物体本身固有的特殊素质，是与它们的其他素质、例如物理的、化学的素质等等相并列的——就其基础而言是唯物主义的学说，虽然是简单化了的。

---

❶ 威廉·荷迦兹（William Hogarth，一六九七——一七六四），英国著名画家，以滑稽画和社会讽刺画著称，作品有《妓女的历程》、《时髦的婚礼》等。他反对当时流行的新古典主义的美学观点，提出了自己的美学主张。一七四五年他在自己的版画集中附了一幅卷首插图，图中画一个调色版，上面有一条蛇形线，下面注为“美的线条”。此事引起了广泛的反应，嗣后荷迦兹写了《美的分析论》，阐述了他的美学主张，文中也进一步说明了他提出的有名的“蛇形线”。——译者注。

柏克作为一个唯物主义者感觉论者，直接从物质和物质运动中引申出美，而忽视了人的感觉和理性的积极作用，忽视了艺术创作在美的创造和发展上的作用，从而取消了美的社会内容和意义。应当说，各个不同派别的思想家大体上也都注意到了柏克的美论以及他全部美学观点中的这个毛病。例如，车尔尼雪夫斯基写道：柏克“……陷入纯粹生理的说明了，这种说明无疑在美学上有其地位的，但不应像柏克的说法这样拙劣。柏克认为美与崇高就是对我们产生这些印象的物体本身所具有的素质，这些素质仿佛能够影响神经：从崇高的质，神经得到兴奋的震撼；因美的质，神经便转入软弱安逸的状态。”❶

照柏克所说，作为一种审美感的美，是不要求思考和意志去领会的。它是能够被我们轻而易举地直接获得的。柏克说：“……美不需要借助于我们的理性，它甚至和意志无关。”美不能计算也不能测量，它同比例的观念毫不兼容，它同样不是我们称之为效用的东西。“……美不是我们的理性的创造……它感动我们是与效用毫无关系的，它出现在绝对看不到任何效用的地方……”柏克认为可以这样设想：比例匀称、适宜能在美中起到自己的作用，但它们的这种作用基本上只以艺术部门为限。在人类活动的其他领域里，美与比例匀称远不是永远相符合的。当我们观察一只表的机械时，我们看到这只表的各个部分是充分协调和匀称的，这时我们体会到满意的感觉。但是同时我们心中决没有像感受到美丽的东西时产生的那种感觉。这是由于：体会到各部分的匀称协调而引起的感觉，基本上是对于有用之物的满意，而不是对于美之物的满意。

柏克坚决反对荷迦兹把美与效用等同的理论❷。这里柏克好像承

---

❶ 引自《当代美学概念批判》，见车尔尼雪夫斯基：《美学论文选》，人民文学出版社，一九五七年，第四七页。译文稍有改动。——译者注。

❷ 例如，荷迦兹曾说到这个问题：“各部分是否适合于形成整个物体的目的，是首先必须考虑的问题，因为这对整个物体的美与否有着极为重要的关系。”

“不论一个建筑物是多么大，楼梯的梯级……必须保持它们原有的高度，否则它们在适宜这一点上就失去了美。

“当一只船航行得顺利时，水手们常称它为一个美人；这两种概念是有着这样的联系的！”（见荷迦兹著：《美的分析论》第一章。译文引自《古典文艺理论译丛》第五册，第二五——二六页。）

袭着孟德斯鸠和赫契森，他们在他之前就早已断言：有用之物和美之物决不是相符合的。柏克说，如果把这种说法——效用和美是等同的——信以为真，那么就应当承认，猪长着楔形大鼻子、鼻尖上坚韧的软骨、只适于寻觅食物的迷糊蒙眬的小眼睛、以及只为掘地才长成那样的头部，就是非常美丽的生物了。在另一个地方柏克又说，如果以为美和效用经常符合，那么就应当承认，鸟只有在飞翔的时候——即应用自己双翼的时候才是美丽的。当它栖息的时候，它就变成丑的了。然而，这是错误的，因为许多鸟恰好是在停止飞翔的时候才更加美丽。

柏克认为，人们把美与效用结合在一起，是由于他们常常看到一些能够非常适应于自己的官能的生物和物体。但是，像柏克认为的那样，这种适用并不表明对效用与美等同的说法有利。人与动物的胃、肺、肝和其他内脏虽然非常适合于自己的职能，彼此之间也非常适应，然而它们并不是美丽的东西。柏克写道："……无限英明和善良的造物主，由于他的慷慨，时常把美和他所创造的对于我们有用的东西联结在一起，但这一点并不证明效用观念和美是同一个东西，或者无论如何它们两者总是互相依赖的。"

柏克用丑的概念与美的概念对立时，他所指的丑就是一切体现着病态的和不幸的东西。丑的东西"在一切方面都同我们提出作为美的要素的那些素质相反……"。柏克觉得，如果美与崇高相对立，那么丑却是与崇高相联系，当然，并不与它等同。

美与崇高的对立（照柏克看来）是深刻的根本上的对立，因为这两种范畴具有完全不同的基础：前者以快感为基础，后者以痛感为基础。美的——这是一切小的、光滑的、柔韧的、明亮的；崇高的——这是一切大的、粗笨的、不平滑的和晦暗的。

柏克写道："崇高的事物在它们的体积方面是宏大的，而美的事物则比较小；美的东西必须是平滑柔软的，而崇高的东西则是凹凸不平和奔放不羁的，……美必须不是朦胧模糊的，而伟大的东西则必须是阴暗朦胧的；美必须是明快而娇柔的，而伟大的东西则必须是坚实的，甚至是笨重的。它们确实是性质十分不同的观念，一个以痛感为基础，而另一个则以快感为基础。"

然而这并不是说，它们之间无论如何不可能有什么联系。柏克坚决主张，美和崇高能够联结在一起，彼此一同出现，不过像他所强调的那样，即使如此，它们也不会彼此混淆，互相转化。美与崇高之间的这种有限的联合与其说导致了它们的互相丰富，不如说导致它们的优点互相损害。在这方面，崇高所受的损失少于美，尤其少于像优美、优雅等等更讲究的美的形式。

柏克所理解的美带有优雅的贵族气和形式主义特征。谈到美时，他的注意力不是集中在它的内容上而基本上是集中在外貌、现象的表面和直接看得见的东西上。他感到兴趣的与其说是：一般地什么是美；不如说是在质上与崇高的事物和现象相反的、个别美的事物和现象的典型特征。

柏克的论美的学说的优点是：他承认美（虽然被他了解得很肤浅）的客观性，把美的东西作为生命力与运动的体现者，并试图把美与实用区别开来。在这里以及其他许多问题上，柏克是康德美学的最近先驱者，然而他并没有陷于后者的形式主义。

在艺术问题上，柏克拥护十八世纪盛行的理论——艺术是对自然的摹拟，——而反对当时同样盛行的观点——艺术是对美的（不是任何的）自然的摹拟。他认为，艺术对自然的摹拟——是审美享受和审美认识的源泉。他说："我们通过摹拟能比通过教训认识更多的东西，我们通过这种途径所认识的东西，不仅更有效果、而且是怀着更大的快感获得的。"柏克认为，对自然的摹拟是绘画和其他某些艺术的基础，是它们蒸蒸日上地发展的根源。脱离了这个原则，会使画家开始彼此相互模仿或模仿古代的范本，因此他们的艺术逐渐衰落，失掉自然性质，变成矫揉造作的艺术。柏克在这里与古代的美学观点、首先是与亚理士多德、与文艺复兴时代的美学、与列奥纳多·达·芬奇有共同之点，因为他断言，艺术不是神的精神宣泄（流泄），而是人对于一切美的事物的泉源——现实自然的摹拟。

柏克认为丧失自然性质、脱离自然界便是严重背弃真正的艺术。他曾经嘲笑那些企图利用修剪树木的方法、把城市公园里的树木排成几何图形的方法（这种作法在当时非常流行）来改善自然的人们。这一点同样表现了柏克的反古典主义和对前浪漫主义美学的偏爱，也

表现了他的幻想：人与自然融合为一，这种幻想对感伤主义美学（杨格等）是非常有代表性的。

总结上面所说的一切，重要的首先是指出和着重强调出柏克的崇高与美的学说在近代美学思想史上的意义。柏克也作出了建立唯物主义美学的最初的尝试之一，这种美学是以那个时代最先进的哲学——培根和洛克的哲学为基础的。

柏克的美学观无论对唯心主义美学还是唯物主义美学的进一步发展都有着重大的影响。康德美学中的某些原理，例如，美的观念与合目的性观念无关，崇高与美是绝对相反等等原理都是出诸柏克的美学，这是不能怀疑的。车尔尼雪夫斯基和以后探讨过这些问题的思想家（卢那察尔斯基等），对于崇高的观点的发展也是与柏克的关于崇高、关于崇高与美的关系的学说不无联系的。

人、人的要求与感受是柏克的美学理论所注意的中心，因此，这是对中世纪的唯心主义宗教美学作出了沉重的打击，因为后者使人和人的审美感服从于神意和教会的指令。

马克思列宁主义美学要吸收过去美学中一切意义重大的精华，在自己唯一科学的原则的基础上加以改造，因此它感兴趣的首先是柏克美学观点中具有的唯物主义、民主主义和人道主义因素，这些因素对马列主义美学不仅有着历史上的意义，并且还会在现代美学思想中确立人性的观念、确立现实主义艺术、培养良好的鉴赏力，尊重一切崇高和美的事物等方面起其作用。

我们把作为美学家的柏克同写了一部反对法国大革命的著作的政治家柏克区别开来，我们就有权同车尔尼雪夫斯基一起称他为极卓越的、曾竭力探索一条创造科学的唯物主义美学体系的道路的感觉论美学家。

（李邦媛译自《近代美学思想史论文集》，苏联科学院出版社，一九五九年。）

论雪莱的《为诗辩护》*

〔苏联〕И. 聂乌波科耶娃

雪莱同当时美学思想代表人物不一样，照歌德的话来说：他们“拼命以抽象的定义表达诗和诗人的实质，因而得不到显著的效果”❶，雪莱并不抽象地议论艺术的任务。对英国现代文学和前代艺术的一些想法，促使雪莱日益迫切地要求总结自己的艺术观点。论文《为诗辩护》（《A Defence of Poetry》，一八二一）便是这样的总结。

这篇论文不仅从内容、就是从文章的整个调子以及它的激昂的富于感情的词句而言，都说明它决不是一篇脱离实际的文章。它所回答的是生活提出来的问题，因而它的思想和语调充满着激情。《为诗辩护》直到一八四〇年才发表，因而未能起到雪莱预期的直接影响当时英国文学的作用。但是，论文所提出的许多有关艺术在社会生活中作用的一般问题，迄今仍旧有着它的意义。

一八二〇年皮可克发表了一篇短评《诗歌的四个阶段》（《Four Ages of Poetry》），这是雪莱写这篇论文的直接原因。在《诗歌的四个阶段》中，作者运用他所特有的讽刺地突出主题的手法，断言诗歌是社会发展中比较原始的民族所需要的东西；文明迫使诗歌让位给更

* 本文原系聂乌波科耶娃的论著《雪莱的革命浪漫主义》（苏联国立文学出版社，一九五九年）的一节。——编者注。

❶ 爱克曼：《歌德对话录》，第二八四页。

为实际的活动，使它成为不需要的东西。皮可克没有弄清楚十九世纪初英国文学发展的真实的前景，他宣称，当代每个诗人都感到他们周围的现实“无诗意”，因而在他们的作品里回到过去的时代。皮可克的短评是反对当时英国诗歌中的许多现象的，可是他却把它变成反对近代所有诗歌的文章了❶。

雪莱异常坚决反驳的正是这一点。雪莱在了解古希腊罗马作品方面，受益于皮可克匪浅。但是深厚的友谊和长期在一起攻读古希腊罗马的作品，并没有使这两个知友对文学在世界文化史中的作用取得一致的观点。在皮可克看来，古希腊罗马诗歌已达登峰造极的境地。人类在其发展的后期，要想达到这个境地是徒劳无益的。皮可克认为全部文学的历史便是它对古典文学的典范之作和标准的关系。

对于同时代人说来，评价皮可克的这篇言论是有其复杂性的，因为他对当时英国文学的一些现象的部分意见，往往是正确的、中肯的。其中有一部分意见同拜伦和雪莱对这些现象的评价相符合。皮可克尖锐地讽刺回到大自然中去的华滋华斯的理论，激烈地反对那些艺术修养很差的作品。但是皮可克这篇短评的基本倾向同当时先进的美学思想是相差很远的。

很难设想，雪莱对皮可克短评中那种锋芒毕露的尖锐抨击能够无动于衷。雪莱在谈到这篇短评的“荒谬性”的时候，他以皮可克特有的讽刺口吻写道，看来一个想要说服世界放逐诗歌的人，就像伦斯提出良心是“一切城镇里极为可怕的东西”❷，要把它加以驱逐一样。雪莱把自己与皮可克对诗歌及其在社会发展中作用的观点相对立，并立即决计公开地反驳皮可克的短评。雪莱说，皮可克的言论引起了他的“极为强烈争论的渴望。”❸ 雪莱同意皮可克对当代诗人的某些意

---

❶ “皮可克于一八二一年十二月四日给雪莱的信中写道，在英国，诗歌堕落到如此低下的程度，以至任何一个有思想的人都不应读它。”（怀特：《雪莱》，第二卷，第三三三页）皮可克在短评中称当代诗人是“浪费自己时间，剽窃他人时间的人”。

❷ 《雪莱全集》，第七卷，第三一〇页。致《文学杂谈》出版者的信。

❸ 《雪莱全集》，第一〇卷，第二三二页。一八二一年一月二〇日给奥利尔的信。

见，同时又坚决反对皮可克对诗歌的咒骂。这些咒骂，“使他义愤填膺，起而保护被侮辱的诗神的念头油然而生”。雪莱在给皮可克的信中写道：“为了保护我心爱的缪司，我极愿同你在杂志上论战。”❶ 雪莱本来想象，给皮可克的答复，无论如何也不会是温和的学院式的辩论，而应该是真正的“战斗”的答复。雪莱《致出版者的信》中便是这样说的，这封信应该是写于印行本《为诗辩护》之前。在这封信中雪莱激烈地称《诗歌的四个阶段》为迫害诗歌的“渎神的企图”。雪莱给奥利尔的信表明，他关心自己的论文能否为广大读者所接受的问题，他在信中授权奥利尔修改《为诗辩护》中个别过于复杂的语句，但是他要求对文章的实质别作丝毫改动。❷

《为诗辩护》的写作使雪莱付出极为紧张的劳动，这是超出他原来的估计的。一八二一年三月四日，他在给出版者的信中写道，他来不及在限期内写完这篇文章，要推迟几天才能脱稿。这封信表明，当雪莱对论文的轮廓已经清晰地勾勒出来、他再谈到它时，已不像是答复皮可克，而像是表明他对诗的特性和诗在生活中地位的看法的一篇独立的文章了。的确，在论文中争论已变为次要的了，主要的是广泛阐明革命浪漫主义美学的许多重要原理。

按照雪莱的原意，论文应当由两个部分组成，即阐明诗歌的一般原则和评述当代的英国文学。但写成的只是第一部分。

雪莱在他的论文中广泛地利用前人的美学思想的卓越成就，涉及文化史上许多问题。他集中注意力于三个重大的问题：艺术同现实的相互关系和艺术改造社会的作用问题；诗的对象问题；在诗中反映现实的特点问题。这三个问题的解决，对英国的文学斗争有着重要的意义。对这三个问题的格外重视，这本身也就是对反动浪漫

---

❶ 《雪莱全集》，第一〇卷，第二三四页。一八二一年二月一五日给皮可克的信。

❷ 同上，第二四八页。一八二一年三月二一日给奥利尔的信。

雪莱因奥利尔拖延论文的发表而感到愤慨，他写道，把论文寄给奥利尔并不是要他束诸高阁，他要求吉斯本，可能的话，将它印成单行本（一八二二年一月二六日给D·吉斯本的信和一八二二年三月七日给玛丽·吉斯本信的附笔）

主义美学的驳斥。❶

从雪莱对这些问题的解答中，可以看到雪莱强烈的公民感情，全面地综合评论艺术的能力及其对艺术形式问题的浓厚兴趣。在论文里，雪莱美学思想的历史主义，不只表现在作者对某些艺术问题的某些看法，而且表现在对诗的历史的总的见解上。

雪莱站在唯物主义的立场来解决关于思维与存在关系这个哲学基本问题，他认为艺术是反映生活的特殊形式。从艺术产生的问题以至对当时英国诗歌的评价，这一思想象一根红线似的贯穿着整篇论文。雪莱认为，任何一种艺术都反映现实，他强调，人的艺术活动不是随心所欲，而是由“社会和自然对艺术家的影响”所决定的；艺术作品不是什么别的东西，而是“现实生活的形象的反映”。他说，正如别的艺术一样，诗的繁荣直接取决于社会生活的条件，并且直接与社会给人的“自由的程度”有关。雪莱认为：雅典民主制的昌盛是希腊戏剧繁荣的原因；但丁的诗则与意大利各共和国的活跃的政治生活有直接的关系。雪莱强调

❶ 在资产阶级论述雪莱的书刊中，流行着一种说法，认为这篇论文的基本思想是从柏拉图的美学来的。圣茨伯利断言，“《为诗辩护》无疑受了柏拉图的启发”（圣茨伯利：《欧洲文学批评与文学鉴赏史》，第三卷，第二七四页）。近年来，这一观点在诺托普洛斯的《雪莱的柏拉图主义》和阿勃拉姆斯的《镜子和明灯。浪漫主义理论和批评传统》两书中有了发展。阿勃拉姆斯在书中用许多材料，认为《为诗辩护》是各种各样影响的结果。他说，其中主要是受柏拉图的影响，阿勃拉姆斯实质上抹煞了雪莱美学思想的独立性。阿勃拉姆斯歪曲了雪莱论文中的许多极为重要的原理。他断言，雪莱对诗的产生和发展毫无历史观点，他的论文十分抽象，而且无论如何与当时英国的文学生活没有联系。阿勃拉姆斯对雪莱唯物主义的美学的传统熟视无睹，把雪莱有关艺术是反映现实的思想，以及艺术中伦理因素与美学因素密切结合的观念，说成是渊源于柏拉图。

有些研究雪莱创作的人，没看到《为诗辩护》中雪莱的美学观点同反动浪漫主义者的美学观点有着深刻的区别。例如，克拉克注解《为诗辩护》时，总是强调雪莱的术语同柯勒律治和华滋华斯的术语相似，他没看到，对于美学的基本问题，类似的公式有时可以得出迥然不同的答案（克拉克：《雪莱的散文或预言的传声筒》）。凡尔柯伦研究《为诗辩护》所写的专著《雪莱的〈为诗辩护〉研究》，实质上是说明雪莱这篇论文的某些思想的渊源。

同时不能不指出，近年来国外发表的许多评论雪莱的著作，在试图说明雪莱的美学思想接近于当时现实的迫切要求。例如，克拉克认为，雪莱运用柏拉图、亚里士多德、贺拉斯、锡德尼和其他一些前辈的美学思想的丰富的成就，写下了关于艺术问题的完全独创的著作。

指出，弥尔顿诗的复杂形象广泛地反映了整个时代，他称弥尔顿为继荷马、但丁之后的“第三个史诗诗人”。雪莱断言，“诗歌是伟大人民生活的最忠诚的信使和伴侣，它促使信念和措施上的良好的转变”，他还认为当时英国文学的优秀作品是即将来临的重大的社会变革的征候。他坚信，人类在其进一步的发展中，将创造出新的极其伟大的艺术作品，这一思想正好与空想社会主义者的美学观相吻合。[1]

雪莱捍卫艺术对社会生活起积极影响的这一思想，他肯定地说，伟大的艺术家不光是语言和音乐、舞蹈和建筑、雕塑和绘画的创造者，而且还对整个社会生活、社会道德和社会风尚起巨大的影响。雪莱把诗比作剑，这把剑“永远没有剑鞘，因为它的锋芒会把藏剑的鞘毁掉”。诗的形象是：挺身维护人类权利和理想、惩治罪恶的的剑，它是那几个年代里革命的欧洲诗歌中最坚定的形象之一。它是时代本身的产物，它在十二月革命党人和普希金的诗歌、在密茨凯维奇和拜伦的诗歌里吟啸着。

整篇论文明显地贯彻着革命浪漫主义美学的一个基本原则——确信艺术的崇高社会使命，确信艺术中伦理和审美两种因素的紧密联系。雪莱说，自古以来，诗在社会生活中起了巨大的作用：“荷马在人物的形象中体现了当代的完美的理想。毋庸怀疑，它的诗篇激起听众高傲的愿望，要模仿阿喀琉斯、赫克托耳和俄底修斯等人。”这些形象深刻地体现了友谊、爱国主义和忠实的真与美，对这些形象的美感欣赏“使听众的情感变得高尚。美感的喜悦使之产生模仿的渴望，从而有助于在人们身上培育起那些品德”。雪莱说，但丁和莎士比亚，拉斐尔和米开兰琪罗，培根和弥尔顿都对他们的时代起过影响。

雪莱极为尖锐地斥责皮可克的短评中所反映的那种认为诗歌

---

[1] 圣西门写道：“献身于艺术的人们，是以丰富想象宣告人类未来的人们。他们以前人的黄金时代来充实未来的一代；他们为社会描绘了一幅新成就的美好的前景，使社会感到，社会的全部成员将会很快地分享到迄今只由为数极少的一个阶级所享有的快乐，从而鼓舞社会去做更多的福利事业。”

"无用"的功利主义理论的庸俗气味。[1] 雪莱谈到"诗人－哲学家"对文化史作出了的和继续作出的巨大贡献。他对有些人怀疑他们的崇高有益的活动表示愤慨，他责备这些"狭隘的效用维护者"，指责他们的行动不是大公无私的：毫无疑问，他们在社会中有着"稳固的地位"，所以才为现代英国的极端奢侈和极端贫穷辩解。雪莱揭露功利主义的资产阶级的基础，他指出，鼓吹功利主义的人以一句有名的格言作为自己行动准绳，这句格言是："有钱的，应当再给他一点；没钱的，就连他仅有的一点，也应该被剥夺。"他们使"富者愈富，贫者愈贫，而国家陷于无政府主义与专制政治两个极端之间，好像一叶轻舟驶入削壁与怒浪之间那样"。

雪莱满怀热情地捍卫艺术的社会使命和作为一个公民的诗人的理想，他的这股热情是启蒙主义者为崇高的社会理想的艺术所作的斗争的继续，也是革命浪漫主义者对反动浪漫主义的艺术实践和美学理论的回答。反动浪漫主义的艺术实践和美学理论的形成不无受康德的"无利害的直观"的艺术理论的影响。他们还发挥了关于诗人是"温顺的智慧"的导师的观念。[2]

艺术是反映现实的形式这一思想，也贯彻在雪莱对一些较为局部的艺术问题的论断中。譬如，他指出，尽管创作的个性多种多样，但是没有一个作家在其风格上能摆脱时代的影响。时代不仅仅在艺术家的思维方式上打上烙印，而且在其表现的形式上也打上了烙印。雪莱指出，诗歌能抓住并再现自然界存在的和谐的因素。雪莱的这一意见与歌德的见解相接近。歌德认为，艺术作品的"内在形式"应与这

[1] 皮可克认为诗歌"无用"的这个论题的论点，在资产阶级社会里是直接以平泰姆的功利主义的艺术观点为依据的。皮可克是《议会评论》的参与者之一，而平泰姆则与该杂志有联系，以后他又曾与穆勒接近。但是皮可克不是平泰姆哲学的盲目的信徒，他在《盲螈》的讽刺叙事诗中描绘了"这个政治经济学家，可能是平泰姆的幻影。关于他，据说良心不在他的打算之内"。

[2] 在资产阶级论述雪莱的文献中，一再企图抹杀雪莱关于诗中的伦理成分与审美成分不可分割的观点，同华滋华斯与他的美学观点以及相似的那些作家所确定的艺术任务之间的原则分歧。譬如，阿勃拉姆斯在其著作中引用英国各社会集团的诗人们的无数言论时，把雪莱与华滋华斯相提并论，他又认为后者与穆勒不相上下（阿勃拉姆斯：《镜子和明灯。浪漫主义理论和批评传统》，纽约，一九五三年）。

一艺术形式所反映的“现象相适应”。[1] 雪莱指出，诗中的“音响正如思维一样，它们不仅互相之间有连带关系，而且与其所反映的现象也有关系”。

与此同时，雪莱在艺术对现实的关系的问题上，明显地表现出他的世界观的唯心主义的特点。关于思想是社会发展的动力这一观念使雪莱唯心地膜拜诗人为公民社会的“倡导人和奠基人”，为社会生活的新形式的“发明者”。雪莱说，把世界从中世纪的野蛮时期拯救出来的不是别人，而是诗人和艺术家。但是雪莱却又表示，虽然与目前人们的状况相比，当时人类“已不缺乏知识，懂得何者比人们的现状较为明哲和美好，但是人仍然是奴隶……”雪莱越来越经常地得出这样的结论：艺术、语言在改变社会生活上并非万能的。

雪莱对语言的见解也是矛盾的。他对语言的历史根源有正确的见识，他认为语言是人们的交际工具，他对诗的语言的某些个别问题也有深刻的见解，可是，在《为诗辩护》里他却断言，“语言产生于想象”；语言与人们的社会实践毫无联系；它主要表达人的内心生活。雪莱的这些哲学思想上的矛盾，在他对诗的对象的理解上，也有所反映。

对雪莱说来，现实是艺术的对象。这在很大程度上决定了他本人创作的社会意义和美学价值。但是，很明显，雪莱的诗歌的一个本质的特点，是对当代生活中许多迫切问题提得抽象空洞。雪莱的诗歌的哲理形象是作为对最生动和最激动人心的现实问题的反应而产生的，但它又经常是抽象或幻想的，有时明显地缺乏生活的养料和现实的色彩。《为诗辩护》十分清楚地表明，雪莱诗歌的这种特点并非是偶然的。这是他的美学观在艺术上的反映。雪莱的美学观属于十九世纪初整个革命浪漫主义的美学体系，但同时它本身又远未包括这一美学体系的一切问题。雪莱关于诗的对象的见解，虽然与革命浪漫主义美学的基本要求并无分歧，但是决不应当把它当作革命浪漫主义美学的“典范”。因为它只是表现了诗人在某些艺术问题上的个人的观点。雪莱的这些见解证明革命浪漫主义美学原理的复杂性。这些原理在解决

[1] 《歌德文集》，第一〇卷，第三九八页。

艺术与现实相互关系的基本问题上，唯物主义倾向和对艺术创作许多本质问题的明显的唯心主义的解释交错在一起。

按照雪莱的意见，并非一切充满实际矛盾的生动多样的现实都是诗的对象，只有现实发展中主要的而且是最重要的倾向才是诗的对象。正如雪莱所说，这些倾向客观地存在于人的周围的现实中，它们被人称为“生活的真实”，“生活的美”和“永恒的真理”。雪莱认为诗的任务在于帮助人了解发生的事情的真正涵义，了解事件的精神；他还认为，诗的任务还在于在日常生活的悲剧性一面的背后，揭示出生活的伟大的美。

雪莱要求诗不要停留在社会生活中的局部的暂时性的问题上，他在这一方面把诗与历史对立起来，[1] 认为历史的任务只是再现事件的真实过程。他认为，如果说，历史“只是一件件事实的简单罗列，而这些事实除了在时间、地点、环境、因果等方面之外，毫无别的任何联系”；那么，诗与其说是传达事件本身，还不如说是按照艺术家心目中的发展概念对事件的认识。雪莱认为历史的任务是叙述具体的事件，“它们确实在某个时期发生过，可是也许永远再也不会重现”；雪莱要求诗“无所不包地”囊括世界，“揭示永恒真理的新的和意外的表现”：“诗是包罗万象的。它本身包含着只有在无限纷繁的人性中才有的一切动机或行动的萌芽”。雪莱说，因此，时间是无力支配世界文学中最伟大的诗歌作品的，尽管使这些作品产生的那些具体事件，已成为陈迹，但是通过艺术手法来领会的它们在人类历史中的意义却是永垂不朽的。

关于诗的内容的这种观念，与十八世纪末十九世纪初的哲学思想发展有着紧密的联系。这种哲学思想的主要任务之一，正是根据自然科学领域和社会科学领域所积累起来的大量材料，揭示运动和发展的规律性。歌德鲜明地表达了当时哲学思想上的这项任务。他说到诸现象的基础——“思想”时，同时又清楚地强调指出，他所理解的“思想”是与唯心主义辩证法的“理性规律”（Vernunftgesetz）相对立的。“人们称之为思想的，是作为所有现象的规律而出现于我们面

[1] 这一思想出自亚里士多德的《诗学》。

前的”。❶ 雪莱关于艺术家应当揭示物的“内在的真理”和世界的“潜在的美”的这个观念，在许多方面，不论在实质上还是在表现的形式上，都与歌德的上述思想相近。

在解决诗的内容问题上，革命浪漫主义美学也是启蒙主义美学与批判现实主义美学之间的一个历史环节。

启蒙主义现实主义的美学思想和艺术实践的主要成就之一，是扩大艺术的“活动范围”。但是，启蒙主义者作品中所收集的大量生活材料，在作品中往往只起说明作品基本思想的图解作用，而不是有机地、以必要的艺术性去体现这种思想。因此启蒙主义的作品结构涣散，情节的发展缺乏戏剧性紧张气氛。革命浪漫主义艺术革新的成就之一，便是达到了这种气氛。十八世纪现实主义之所以有这些特点，是因为启蒙主义者不了解的普遍与特殊的辩证法。启蒙主义哲学思想正确地抓住了普遍和特殊的联系，但它只是被当作一种机械的联系。至于批判现实主义的艺术，它在某种程度上恢复文艺复兴时期艺术形象中所表现的广泛概括现实。与文艺复兴时代的艺术相比，批判现实主义的艺术以新的材料从艺术上证明了，普遍不通过个别就不能存在。它是从形象发展的全部逻辑中得出来的。因此创造典型环境中的典型性格，便成为批判现实主义艺术的一个基本的艺术原则。

在雪莱确定诗的内容的时候，普遍与个别毫不相干的这种观念尚未得到克服。这正是雪莱的哲学基础所在。这种哲学基础的特点是把社会发展的普遍规律与纷繁复杂、矛盾重重的生活本身对立起来。因为革命浪漫主义者在他们的诗歌和美学中想要“抓住”的那些历史发展的规律，反映了社会发展的新阶段，所以他们的艺术在许多地方先于批判现实主义艺术家揭示出这类规律。

但是必须指出，雪莱在唯心主义地解决艺术的普遍与个别的相互关系这一理论问题时，对具体的文学史料的评价，却表现了判断的高度灵活性。例如，雪莱讲到，“最伟大的诗人力图表现的是他所认为明显地表现其实质和伟大的美的东西”，但是他怀疑，是否依然要赋

❶ 转引自李赫登希塔特：《歌德。为唯物主义世界观而斗争》，国立出版社，彼得堡，一九二〇年，第三五七页。

与这种美以通常惯于感受的形式。雪莱不能不承认，艺术家应当通过生动的生活材料体现作为作品基础的崇高思想，而在这些材料中悲剧因素与喜剧因素往往是不可分割的。

在雪莱对美的理解中，反映了他创作上和美学观上以高度的概括来揭示诗的主题这种特有的倾向，反映了他对作为诗的内容的错综复杂的全部生活矛盾注意不够。

在揭示美的概念时，雪莱也是启蒙主义美学的现实主义传统的继承者，他给这一概念增添了某种新的内容，这种新的内容是和具有唯心主义形式的辩证思维的发展相联系的。

雪莱对美的看法的矛盾，与其说是他的美学思想的内部矛盾，不如说是欧洲艺术发展中那一阶段的复杂性的反映，而雪莱的美学思想正是反映了这个阶段。一方面，在雪莱对美的理解中表现出革命浪漫主义美学思想的强的一面：即既否定艺术中的经验主义倾向，又否定主观唯心主义的倾向；深信艺术必须抓住生活中本质的东西，从运动和发展中反映它。

在这方面，雪莱的美学思想同歌德的美学思想殊途同归。歌德认为，“美就是自然界隐秘的规律。这些规律如果不显示出来，我们将永远发现不了”。[1] 但是，雪莱在发展关于艺术任务的这些有益的思想时，像普列汉诺夫所指出的那种十九世纪初的主观主义思想家所特有的、存在的与应有的之间的矛盾又出现了。只是这种矛盾现在已经不是出现在社会政治思想方面，而是出现在美学思想方面。雪莱对美的看法，与其说是从周围的真正现实出发，不如说，是从“应有的”角度出发的。

雪莱作为启蒙主义美学的唯物主义传统的继承者，他承认美的客观存在。但是雪莱对美的理解与启蒙时期的现实主义的美学对这一概念所提出的广泛内容相比，就显得狭窄得多了。启蒙时期的现实主义美学，它的优秀的代表人物，却承认美是极其丰富多采、矛盾重重的生活。

照雪莱的美学观看来，美并非错综复杂、充满矛盾的生活本身，

[1] 《歌德文集》，第一〇卷，第七二七页。

而是生活的经常发展和向着客观现实的新的更高的形式的运动。按照雪莱的见解，这种运动和发展才是生活的真正的美；把这种真正的生活的美揭露出来，这就是艺术的任务。雪莱说，“诗是一面镜子，它把现实中以歪曲形式表现出来的东西变成美好的东西”；诗人具有一种才能，能把同时代人的罪恶看作“暂时的服装”，这些服装虽然披在身上，却没有掩蔽“他们不朽的美的和谐”。雪莱不止一次地强调，“内在的美”在诗中不应当被隐藏在它借以表现的外在形式的偶然性的后面。诗人“不只聚精会神地直观现在，像它存在的那样，而且要揭示一定支配着它的规律；诗人从现在展望未来，而且他的思想是后来时代开花结果的开端”。按照雪莱的看法，艺术的最重要的任务之一，就是发掘使当时的丑恶现实变成美好现实的生活潜力。

这种思想与反动浪漫主义者所特有的倾向——把调和现实中真正矛盾的任务寄托于艺术——毫无共同之处。它确信人类在其历史发展中会克服社会制度里丑恶的方面。雪莱断言，诗的任务之一便是向人展示出未来的宏伟的远景。

由此可见，雪莱对美的理解是站在与反动浪漫主义的美学诗根本相反的立场上的。反动浪漫主义者在“美”的概念中加入妥协，屈服，在彼岸势力面前贬低人的作用，否定理智以有利于神秘的直觉；而雪莱则表示，现实本身便是美，不过不是当前的现实，而是臻于完美和发展的现实。他深信，自然和社会循着上升的路线而发展，而且总是导向新的更高的生活方式。雪莱认为，人作为自然界的最高的创造物，是美的。人具有无穷的智慧，丰富的感情，“接近美的能力”。雪莱认为“接近美的能力”，既是审美享受的能力，也是接受艺术的道德影响的能力。

雪莱把美的理想同公民自由以及为此而斗争的理想紧密地联系在一起。诗人强调，只有在没有任何形式的社会压迫和精神压迫的社会里，才能充分表现出人所蕴藏的美。因此，雪莱的美的理想具有社会的内容，它与诗人的爱好自由的意向是不可分割的。雪莱强调说，他所喜爱的荷马、但丁、弥尔顿等诗人的诗歌社会内容有重大意义，还指出，写情诗的诗人的主要缺点，不在于他们诗歌中所存在有的东西，而在于他们诗歌中所缺乏的东西，这就是缺少有着重大意义的内

容。雪莱之所以强调这些，决不是偶然的。肯定艺术有使用巨大象征形象的权利，反对反动浪漫主义的神秘的和经验主义的倾向，坚持艺术的高尚公民思想——雪莱这些观点是他以自己对美的理解对当时先进美学思想的发展作出的宝贵贡献。

艺术的内容问题同艺术用来表达这一内容所运用的手段、也就是同诗的思维和艺术形式的特点，有着直接的联系。这个问题在十八世纪末十九世纪初的转变时期的英国美学思想面前，极其尖锐地提了出来，它是作为艺术创作中理性与想象的关系问题而出现的。

反动浪漫主义者从艺术家直觉地认识世界这一唯心主义前提出发，使艺术完全听命于想象的活动，实质上，他们将艺术中理性成分的作用一笔抹煞了。例如，柯勒律治就经常强调想象与理性的对立，称想象为人的“下意识活动”。

把艺术创作归结为人的下意识的、非理性的活动，是十九世纪初英国反动批评界反对启蒙运动时期唯物主义美学的斗争形式之一。在当年英国文学的思想斗争的条件下，这意味着主张摒弃思想性强的艺术，意味着维护主观主义者的诗歌。

雪莱以《为诗辩护》参与了关于诗中理性与想象的作用这场论战，他不只是反对反动浪漫主义者非理性的美学原则和艺术实践，而且也反对仿效启蒙运动时期的现实主义的人，反对那些为平淡无味、偏重理性的诗作辩护的人，这种诗不是艺术地反映生活，而是摹写生活。

雪莱认为理性地认识现实有重大的意义，因而非常重视艺术中的理性成分。他肯定说，理性认识是基础，没有这一基础就没有诗，而理性是构成人的精神活动的两个主要因素之一。但是《为诗辩护》的作者所着重注意的，不是悟性认识，而是创造诗的形象的特殊的思维形式——想象。雪莱认为想象是一种强大的力量，它加深对现实的理性认识，这种力量对人的作用，和理性的作用不仅不抵触，反而丰富了后者。“想象是实现道德完善的伟大工具，而诗则能发展前者，促进后者”。雪莱坚决地指出，想象的活动与理性思维是统一的，它们是认识世界的统一的艺术过程的两个方面。当理性观察实物的实际存在，用分析的眼光看待它们时，想象却善于在普遍的统一

(integral unity) 中表现这些实物，善于想象现实生活所产生的事件的意义、以及所发生的事件最重要的结果（general results)，以弥补理智认识的不足。

按照雪莱的意思，想象决不是思维的主观主义的武断；决不意味有创造具体现实中毫无任何根据的幻想的“自由”，而只是对周围事物的艺术反应的一种形式，这些见解对理解革命浪漫主义的美学原理是极为重要的。以上这些见解，雪莱在《普罗米修斯》的序言中就已说过。他肯定说，诗的抽象概念只有含有现实的、有普遍意义的内容的、才是好的。[1]

雪莱对艺术想象的实质的理解，不仅同反动浪漫主义美学思想对诗中的想象作用的评价有原则的区别，而且同十九世纪二十年代末三十年代初英国资产阶级自由主义批评界对诗中的想象作用的理解也有原则性的区别。[2]

雪莱认为诗是“想象的表现”，他集中地注意“诗中体现想象的形式”。雪莱认为，诗的思维和诗的形象的特性在于它们表现出想象的善于联想思维的能力。据雪莱的意见，正是联想思维决定了诗的语言的特性。诗的语言是比喻的语言，它“固定了迄今尚未确定的许多现象之间的关系”。[3]

雪莱把诗中想象的作用问题同艺术对人的积极作用问题直接联系起来，这一点表明了革命浪漫主义美学的社会本质。雪莱十分坚定地反对功利主义把理智与想象对立起来，把“有用的”和“愉快的”对立起来；他断言，艺术中“有用的”与“愉快的”处于不可分割

---

[1] 密茨凯维奇也曾说过，想象是关于现实的诗的概念。他把拜仑的现代题材同司各脱的历史小说相对照，认为拜仑的诗歌中“激情的精神是通过想象的感性特点来表现的”。

[2] 参阅李·根特的《论想象的现实性》（一八二〇）。在文中他断言，艺术家不仅有权、而且有义务运用想象的力量来创造和谐的社会现实的幻想。

[3] 在雪莱关于诗的思维同联想思维的联系的意见中可以明显地看到，他试图克服休谟以主观唯心主义解决这一问题时所出现的论据不足的毛病。休谟认为，思想的联想过程是把哈尔特里所提出的极简单的物理过程转化为思维，它与产生思想的具体的现实无关。雪莱断言，人的联想不是随意产生的，它是由人的概念以外的具体的现实所决定的。同时，雪莱试图研究综合思维过程的全部复杂性。有意思的是，雪莱对综合思维的这种见解，同哈兹里特的《评哈尔特里和爱尔维修的体系》对哈尔特里的联想理论的批评颇相近似（《哈兹里特全集》，第一卷，第五〇页）。

的统一之中；艺术的特性在于，艺术中“有用的”是通过“愉快的”来表现的，也就是说，是通过给人以艺术享受的形式出现的：“诗总是伴随着享受：人的一切能够领会诗的精神活动，总是随着享受来接受智慧的。”革命浪漫主义者对艺术中的想象作用的理解，说明十九世纪初先进美学思想向着艺术反映“人类的全貌”的要求迈进了一步。正如后来马克思主义美学所清楚表明的：“人不仅通过思维，而且也用一切感觉在对象世界中肯定自己。”[1]

雪莱肯定地表示，艺术是反映现实的一种形式，同时又强调说，这种反映不是机械地再现现实世界。他把诗同以其音响反应外来运动的、埃奥利亚的竖琴相比拟。他说，人对外界影响的反应与竖琴不同：人不只再现外来的曲调，他的艺术作品是内外的和谐。竖琴的音响完全取决于风力，人与竖琴不同，具有“内在地调节”从外界得到的印象的能力。因此，雪莱在着手探索创作行为本身究竟是什么时，他把创作行为中长期的创作准备阶段同与一时灵感巧合的创作本身过程区别开来。

雪莱认为灵感是艺术家的创作力和创作才能最旺盛的阶段，他的这种想法与反动浪漫主义者所推崇的神灵启示的谬论毫无共同之处。雪莱努力深入钻研艺术思维的特性，他说，艺术创作与简单的推理不同，它不只是人的意志的活动，而且还要求人具有特殊的天赋。雪莱在论文中没有直接使用才华这一概念，但是他通过对艺术创作过程本身的分析表达了这一概念。雪莱指出，起初，形象在艺术家那里逐渐成熟，犹如婴儿在母胎中成长；然后在灵感到来的时刻，经艺术家深思熟虑的形象，就在文字、色彩和雕塑形式中得到物质的体现。在雪莱关于诗的灵感时刻的想法中，可以感到，大艺术家总是在创作上感到不满足，总觉得他的创作没有完全地体现他的构思。

雪莱有关艺术作品中灵感作用的见解，无疑是受柏拉图的《对话集》（《斐德若》篇和《伊安》篇）的影响。雪莱在一八一八年八月十六日给皮可克的信中就引用了斐德若颂扬诗的灵感的热情谈话。

---

[1] 转引自《马克思恩格斯论艺术》，人民文学出版社，第一卷，一九六〇年，第二〇四页。——译者注。

在一八二一年二月十五日的信中，又劝告皮可克再仔细读一遍《伊安》篇。同时也不能不看到，柏拉图在《伊安》篇中实际上借用苏格拉底之口，把灵感同整个创作过程等量齐观，而雪莱对创作的理解则广泛得多，其中包括艺术家长期思考材料的阶段。

《为诗辩护》反映了艺术家脱离大众的现象，并表明了对这种现象的痛切的感觉。关于这一点，时代的优秀的诗人都是敏锐地感到的。雪莱说，没有一个诗人生前充分享到盛誉，时间将给诗人作出公正的评判。他把诗人比作在黑夜里歌唱的夜莺。听夜莺歌唱的人是看不到它的。资产阶级的传记家们经常引用这一形象比喻，他们企图把雪莱描写成一个主张崇拜高踞于群众之上的诗人的倡导者。实际上，在雪莱那里，诗人不是孤独的。人们听到他的歌唱，“觉得心旷神怡，深受感动”，尽管他们不知道这支歌曲是从什么地方来的。

雪莱的论文没有写完。他本来打算在第二部分分析当时的英国文学。可是诗人的早逝使他未能如愿以偿。他的其他许多想法也未能实现。但是，我们不难想象，在《为诗辩护》中，雪莱怀着怎样的热情来维护大胆提出当代的重大社会问题、并服务于为人民自由斗争的利益的艺术。

当诗人反对他所敌视的文艺现象时，当诗人提出自己正面的纲领时，他的美学观点及其全部的创作，都洋溢着高度的人道主义的精神。

雪莱的全部作品贯彻着一定能够实现自己理想的热烈信念。这种信念使雪莱的作品具有一种特殊的永不消失的魅力。这是光明的魅力，乐观主义天才的魅力，一位战斗的诗人的伟大道德力量的魅力。诗人知道，凛冽的朔风和隆冬的严寒阻挡不住人类通向春天的康庄大道。

（周　铮译）

论莱辛的《拉奥孔》*

〔苏联〕Г. 弗里德连杰尔

一

发表于一七六六年的著作《拉奥孔》，是西欧启蒙主义时期美学思想最出色的文献之一，同时也是美学史上直到今天还保持着现实意义的经典文献之一。

车尔尼雪夫斯基在谈到《拉奥孔》时写道："自从亚里士多德以来，谁也没有对诗的本质了解得像莱辛那样的正确和深刻。"[1] 伟大的俄国革命民主主义者的这个意见，公正地评价了《拉奥孔》在现实主义美学发展中的突出地位。

在《拉奥孔》中莱辛论证了一个思想：诗有它自己的特殊规律；尽管诗与画相类似，它的特殊规律仍然与造型艺术规律有着原则上的区别。照莱辛看来，诗的规律不决定于艺术家的主观意志和意图，而决定于诗的客观本性，以及作家（与雕塑家、画家不同）所使用的特殊材料——艺术语言的客观本性。莱辛关于诗的艺术的特殊规律的思想，关于诗的规律与其他艺术规律相区别的思想，不仅对于当时的德国有着巨大革命意义。它已经成为后来文学上现实主义美学的最重要的组成部分，并且促进了十九世纪进步的现实主义文学的繁荣。

---

* 本文原系莱辛：《拉奥孔》（苏联国立文学出版社，一九五七年）的序言，这里的标题是我们加的。——编者注。

[1] 《车尔尼雪夫斯基全集》，苏联国立文学出版社，第四卷，一九四八年，第一五二页。

杜勃罗留波夫于一八五九年在关于这位德国启蒙主义者文集俄译本的一篇评论中写道："莱辛通过《拉奥孔》而创造了新的诗论，把生活带进诗论之中，并且粉碎了以前在一切美学中占统治地位的那种死气沉沉的形式主义作风。他以思想的异常鲜明性和力量，以无可反驳的逻辑的说服力证明了诗与其他一切艺术不相同，特别是与绘画不相同：它的基本对象是动作[1]。……自从《拉奥孔》出现以来，被公认为诗的本质内容的是变动不居的生活，而不是死板板的形式。"[2]

关于《拉奥孔》及其作者的更为详细的评价可以使读者了解，为什么像歌德、马克思、车尔尼雪夫斯基和杜勃罗留波夫那样一些世界文化巨人都对这本书怀着如此浓厚的兴趣。

二

莱辛是伟大的德国启蒙主义者，是十八世纪德国最富于革命性的思想家之一。他是德国古典文学的奠基人，是歌德和席勒的直接先辈。别林斯基在谈到德国民族文学的产生时写道，在德国，"文学上的变革不是通过伟大的诗人，而是通过智慧刚毅的批评家——莱辛而完成的。"[3]

高特荷德·埃夫拉姆·莱辛于一七二九年一月二十二日出生在萨克森的小城镇卡门茨的一个基督教牧师家庭中。年青的莱辛在莱比锡大学学习期间就违反他父亲的意志，抛弃神学研究，而沉迷于自然科学、哲学和语文学。十八世纪末他迁居柏林后不久，就开始了他的文学活动。

和同时代的德国作家们不同，莱辛不指望享受王公的恩赐，而是以自己繁重的劳动为自己开辟生活道路。从十八世纪五十年代末以后他就赢得了德国第一位批评家的荣誉。他的批评著作和美学著作，剧作《明娜·封·巴尔赫姆》（一七六七年）和《爱米丽雅·迦洛蒂》

[1] Действие既有"动作"的意思，也有"情节"的意思，本文把它一概译为"动作"，读者可从这两种意思来综合地理解它的含义。——译者注。

[2] 《杜勃罗留波夫全集》，苏联国立文学出版社，第五卷，一九四一年，第三二一——三二二页。

[3] 《别林斯基全集》，苏联科学院出版社，第六卷，一九五五年，第二八七页。

（一七七二年）使德国文学从古典主义的束缚里解放出来，给它指出了民族的和现实主义的新方向。

莱辛的晚年岁月是在与教会反动派的斗争中度过的。哲理剧《智者纳旦》（一七七九年）就是这种斗争的反响。伟大的德国启蒙主义者通过这个作品宣扬各族人民平等和博爱的思想。一七八一年二月十五日莱辛在福尔芬布特尔逝世。

列宁指出，启蒙主义者活动的基本特征是“对于农奴制度及其在经济、社会和法律方面的一切产物满怀着强烈的仇视”，“热烈拥护教育、自治、自由”和“坚持人民群众的利益”。[1] 这些特征也足以说明莱辛的观点。正像十八世纪其他的启蒙主义者们一样，莱辛生活在与专制主义、等级制度和农奴制作斗争的问题已经成为整个社会生活的中心问题的时代。他没有也不可能看到资产阶级制度在生活中的矛盾，那时这种制度刚从农奴制社会内部生长出来，还仅仅在形成之中。这位伟大的德国启蒙主义者相信，专制主义和等级制度的消灭将会带来普遍的福利。他力图以自己的文学活动促进普遍福利的来临。在同封建农奴制社会及其文化的斗争中，莱辛捍卫了德国人民的广泛民主阶层的切身利益。

十八世纪德国的启蒙主义是在一些特殊历史条件下发展起来的。十六世纪农民战争的失败使得许许多多地方王公政权在德国加强了。十七世纪的三十年战争加剧了国内的封建割据。在这种情况下，全国统一的道路问题就成了国家生活中最重要的问题。那些德国国王们为了欧洲强国的利益而牺牲国家利益，在贵族支持下彼此进行着毁灭性的战争。这期间，包括莱辛在内的德国先进人士们渴望为国家未来的统一创造条件，于是着手进行德国民族文化的奠基工作。他们认为，建立德国的民族文学艺术是促进德国各邦和平友好的手段，是使它们之间相互了解和合作的途径。莱辛的这一方面的活动，对于在今天历史条件下争取以和平民主方式统一德国的斗争，有着很大的现实意义。

莱辛的世界观是在同教会、路德派神学和反动的经院学术等斗争

[1] 《列宁全集》，人民出版社，第二卷，一九五九年，第四四三页。——译者注。

中形成的。他在青年时期便抛弃了对教理的信仰，十八世纪四十年代就成了自然神论者；而在晚年，如他自己所承认的，曾经对唯物主义怀有好感。一七八〇年在与唯心主义哲学家雅各布比的争论（争论的记录已在这位德国启蒙主义者死后公布）中莱辛认为，真正的哲学是斯宾诺莎的哲学。正像后者一样，他自己也承认没有两个本体，而只有一个——永恒存在着的和不受上帝干涉、按其本身内部规律而发展着的自然。

由于十八世纪德国的落后，莱辛不能达到彻底的唯物主义世界观。这一点可以从他最后的哲学著作《人类种族的教育》（一七八〇年）一书得到证明。在这本书里，莱辛用唯心主义观点考察历史，把历史看作人类意识从低级和不成熟的宗教思想到理性和自由的逐步上升过程。在他的著作里虽然有一些辩证思维的萌芽，但是正像十八世纪其他启蒙主义者一样，莱辛认为，历史是缓慢的逐渐的进化，并且认为，对人的道德改造是影响社会的主要手段。封建德国的落后性迫使莱辛把市民阶级的有教养阶层当作主要宣传对象，在他们身上寄托了自己与封建主义斗争的希望。这个事实说明了德国启蒙主义者们普遍存在的历史性的弱点。他们与十九世纪俄国革命民主主义者不同，低估了人民群众的力量和历史发展的潜在能力。然而，在莱辛与德国封建农奴制现实的斗争实践中和文学活动中，他的观点中所固有的革命倾向往往战胜了他的资产阶级启蒙主义理想中的抽象因素。

莱辛——作为一个人和一个作家——的最鲜明的特征之一，是他的积极的战斗精神。“人生来是为了行动，而不是为了空想”（《关于赫尔思古特尔的想法》）。敌视抽象而脱离实际的学术，力图使科学和艺术服从于生活需要——都是这位伟大德国启蒙主义者的世界观的固有特点。

莱辛曾经谈过他自己对于知识的态度，他说，如果有人让他在掌握现成的、然而是凝固、僵死的真理与生动地、创造性地追求真理二者之间作出选择，他一定会选择后者。对于真正生动而有创造性的知识的渴望渗透在莱辛的理论著作之中，这种知识不仅旨在服务于科学本身，而且旨在促进生活发展。

莱辛的批评活动和美学著作（其中最著名而与《拉奥孔》并称

的是发表于一七六七至一七六九年之间的《汉堡剧评》），是和这位伟大德国启蒙主义者与当时德国的专制主义、封建割据的实际斗争任务分不开的。他的美学著作决不是对艺术理论问题进行抽象的、纸上谈兵的研究的成果，它们全都密切结合着他反对封建等级制社会及其文化的斗争。在这些著作中，莱辛号召在德国建立民族文学和民族戏剧，在他看来，这种文学和戏剧有可能反映广泛民主阶层的人们的生活，推动他们奋起，并促进他们道义上的团结。

在莱辛以前，德国曾经有过两个最有影响的、彼此间残酷斗争着的文学学派。其中一个是由莱比锡的学者、记者和艺术理论家高特舍特（一七〇〇——一七六六）所领导的学派，它企图把十七世纪法国古典主义移殖到德国，以适应德国市民阶级的需要。高特舍特及其拥护者们把“理性”说成是艺术中至高无上的根源，要求文学严格遵循规则、具有道德上的教诲意义、保持良好趣味和语言的纯洁性。反对高特舍特的是所谓瑞士学派。它得名于它的两个主要理论家波特玛和布莱丁格。他们是弥尔顿和十八世纪英国早期启蒙主义者的崇拜者。与高特舍特相反，波特玛和布莱丁格捍卫感性、想象和个人创作活动的一定的自由。但在同时，他们所理想的却是静观的宗教诗。这种诗歌歌颂崇高的感情和大自然的美，为了引起人们在作为自然和人的创造者的神面前深深感动。

莱辛了解了高特舍特和瑞士学派分子的社会理想和文学美学理想的局限性，当他在青年时期就已经达到了这一点。然而莱辛认为自己的任务不单是要与当时德国文学中这两个占统治地位的倾向作斗争。他不仅不满意高特舍特和瑞士学派分子的观点，而且也不满意他们所依据的一些文学和美学倾向的思想。早在十八世纪五十年代末，在《关于当代德国文学的通讯》中，莱辛把对高特舍特的斗争和对宗教及“六翼天使的”诗歌的批判与在全欧范围内反对古典主义传统的斗争的更广泛的问题联系起来，与现实主义艺术理论研究的问题联系起来（从那以后，他所认为现实主义典范的不仅有荷马和古希腊悲剧家的作品，而且有莎士比亚的戏剧）。莱辛了解，德国真正的民族文学不能在十七世纪古典主义思想基础上产生，也不能以模仿弥尔顿的办法得到，而只能产生于接近民族文学和世界文学的优秀现实主义传统的基础上。

在十七世纪的法国，古典主义连同它的崇拜理性和把国家理想化的特点是为建立中央集权化民族国家而展开的斗争的反映。因此，法国的古典主义艺术虽然具有“宫廷的”、贵族化的外貌，却起了进步的历史作用，并且具有民族性质。而在德国，王公的专制政体是国家统一的主要障碍之一，古典主义连同它的对抽象英雄主义和公民德行的崇拜就被高特舍特及其拥护者们变成了对达官显宦思想方式的颂扬，变成了对德国市民阶级为“自己的”王公尽忠效劳的赞美。因而在德国，与古典主义思想的斗争是创立民族文学和艺术的必要前提。

莱辛对于现实主义艺术问题所进行的理论研究，在很大程度上依靠了英国和法国启蒙主义者在与十七世纪古典主义斗争中形成的观点。他通晓并推崇英国艺术家荷迦兹、狄德罗以及启蒙主义时期其他现实主义理论家们的著作，并且在德国宣传他们的思想。然而，在考虑自己杰出的同代人的观点时，莱辛不仅在看法的独创性和深刻性方面不亚于其他的启蒙主义者，而且还大大地超过了他们。他处在十八世纪落后的、封建割据的德国，竟然能够在美学和艺术理论领域内达到了当时只有少数思想家才能达到的高度。莱辛的美学著作，包括《拉奥孔》，是德国文化对于全人类先进文化的贡献，在所有的欧洲国家里得到了反响。

三

在《拉奥孔》中莱辛所提出的基本问题是关于诗和绘画的特性问题，也就是说，关于它们之间的区别和界限的问题。资产阶级学者们根据这一点，一直把《拉奥孔》仅仅看成是旨在反对抹杀各种艺术之间界限的理论著作，特别是旨在反对那种仿效英法而广泛流传于十八世纪德国的风景“描状”诗的理论著作。这样来解释《拉奥孔》的内容，是极其片面的，不可能正确地揭示伟大德国启蒙主义者的这一卓越著作的意义。苏联有才能的莱辛研究家格里勃曾经公正地写道：“《拉奥孔》首先是个政论性的作品，政治抨击性的论著，但这丝毫也不降低它的理论上的意义，相反地，却充实和巩固了它的理论上的意义。如果有谁企图把《拉奥孔》的理论逻辑从它的社会逻辑

那儿割裂出来，那么他就给自己堵塞了门道，永远也不会理解莱辛这一名著的真正意义。”[1]

《拉奥孔》最紧密地联系着莱辛为争取建立德国民族文学的斗争，也是这个斗争的直接反映。同时，在《拉奥孔》中莱辛与无数论敌的论争，超出了诗和造型艺术问题的范围。在莱辛和他的论敌对于艺术和美学问题的各种态度的背后，隐藏着他们关于社会斗争问题的各种看法。

如果说，在莱辛时代的德国还盛行着高特舍特及其追随者的仿制古典主义和克罗卜史托克的感伤的宗教诗，那么在英国和法国，资产阶级已经通过一系列显著的艺术现象在文学艺术中表现了自己。这种作品，在英国，是理查逊和菲尔丁的现实主义长篇小说，李罗的资产阶级悲剧；在法国，是伏尔泰的启蒙悲剧，狄德罗的剧作和格留兹的风俗画。然而莱辛的艺术理想与这些在《拉奥孔》以前形成的资产阶级文学现象的新倾向，只有部分地相符合。

当莱辛创作“市民”悲剧《萨拉·萨姆逊小姐》（一七五五年）的时候，理查逊的资产阶级现实主义长篇小说和李罗的描述“第三等级”人们悲欢离合、日常生活的“市民”悲剧给了他以很大的影响。然而在《拉奥孔》完成之前，莱辛不仅已经远远地超越了高特舍特的古典主义理想，而且远远地超越了英法资产阶级家庭生活小说和戏剧中的理想。他给自己规定的任务是在德国为一种文艺开辟道路，这种文艺正如莎士比亚的戏剧，把生活现象描绘中的人性、广阔性、丰满性与勇敢、刚毅、民族问题的洞察、深刻的思想内容等等结合在一起。按照莱辛的看法，单单借助于现实主义生命力和高度人性的这种结合，文学艺术就足以促进对德国民主阶层人们的教育，使他们养成真正的勇敢和树立先进的人道主义理想，并甘愿为德国利益而自觉地战斗。

莱辛争取德国资产阶级民主主义文艺这种发展方向的斗争规定了《拉奥孔》的基本内容。这种方向使得文学艺术有可能结合美与真，

[1] 格里勃：《莱辛和他的〈拉奥孔〉》，见《高·埃·莱辛，拉奥孔》，苏联国家联合出版社，一九三三年，第五页。

高度的人性与生活的丰满性，生活概括的广度与思想内容的深刻性。文学艺术借助于这种结合而成为促使德国人民先进部分精神高涨和相互团结的手段。以上的斗争任务就是提出诗的艺术特性问题和诗的规律与造型艺术规律的区别问题的先决条件。这些问题的提出构成了莱辛这本书的理论核心。由此可以了解，为什么《拉奥孔》的政治意义与理论内容有机地结合在一起，彼此不可分割。

在《拉奥孔》中，莱辛反对古典主义艺术所固有的抽象、冷漠、堂皇虚饰的官场气息，反对轻视生活实在、轻视人的个人感受和情绪、轻视戏剧性及生活斗争。正是这样一些要求，使得莱辛在《拉奥孔》中提出诗与画的界限问题的时候不仅着眼于它们所采用的手段，而且着眼于它们的具体内容。

早在古希腊时代，诗人西蒙尼德斯已经把诗与画作过比较，称前者为“有声的画”，后者为“无声的诗”。西蒙尼德斯关于诗画相近的这种看法，后来贺拉斯曾经在《致皮索父子的诗札》（即《诗艺》——译者）中重复提到过，到了十七世纪古典主义时期则变成了众所周知的一个理论公式了。在十八世纪，英国学者，古典主义理论家约瑟夫·史宾斯写了一整本书，题名《波里美底斯，又名使罗马诗人作品与古代艺术遗物相接近的经验》（一七四七年），为了证明古代诗人和画家根据同样的情节并采用同类的方法而进行创作。法国艺术理论家和建筑家，比利时出身的克伊鲁斯伯爵在《从荷马的〈伊利亚特〉、〈奥德赛〉和维吉尔的〈伊尼特〉中抽绎出来的画》（一七五七年）一书中，建议当代艺术家们从荷马的诗里觅取情节。在莱辛的时代，无论是高特舍特学派的追随者，还是瑞士学派思想的拥护者，大部分德国文艺理论家都支持这种认为诗和画的手段和规律同源的思想。

把诗和画的原则相等同的公式之所以在十七——十八世纪广泛流传，是由于这公式仿佛表达了古典主义艺术理想的核心。倾向于古典主义的艺术家和诗人们专门从事于描绘“经过装饰的”、一尘不染的、文雅精致的自然境界，描绘协调、对称、造型美的境界。莱辛的论辩正是针对古典主义美学的这些贵族化原则而发的，其主要内容在于争取文艺的民主性，争取文艺接近普通人的生活和利益。

与古典主义理论家相反，莱辛在《拉奥孔》中提出了关于造型艺术规律与诗的规律的区别的学说。他指出，造型艺术也好，诗也好，都是对于现实的“摹拟”。就这一点而言，它们是手足相连的。但是，诗与画之间的这种亲密关系丝毫也不能排除它们之间的区别、以及在某些情况下存在着的矛盾。造型艺术与诗“不仅在对象上，而且在摹拟的属性上都是迥然不相同的”。

按照莱辛的意见，绘画和诗用作再现现实的手段的不同材料，不仅决定着它们在再现现实的外在方式上的不同，而且还决定着它们各自不同的特殊内容。绘画的手段是“空间中的形体和色彩”，而诗的手段则是“时间中的分节声音”。然而艺术家所采用的手段对于他不单单是机械性的外在工具。这些手段与最本质的东西，与所采用艺术的特殊本性是相联系的。在“表现手段”和“被表现者”之间存在着最密切的内在依存关系。无论一个诗人如何勤奋努力，他也不可能通过语言把事物的感性形体面貌描画得像画家通过线条色彩所描绘的那样充分和现实。反过来也一样：无论一个雕塑家或画家多么有才能，他也不可能像诗人那样自由地表达随时间而发展着的运动、变化和情节。

于是，照莱辛看来，一切艺术固然都能反映现实，但由于各种艺术所使用的只是自己特有的手段和艺术语言，所以它们只能以不同程度的完整性来再现现实的各个方面。每一种艺术都能够最充分有力地展示现实中最便于用它的特殊艺术手段加以描绘的方面。除了适用于各种艺术的一般规律之外，它们还各有各自的特殊规律。

从这些深刻的和原则上正确的大前提出发，莱辛在《拉奥孔》中提出了作为艺术的特殊种类的诗和绘画的规律问题。

绘画把自己的符号——色彩和线条——安排在空间之中，“一个挨着一个”。因此绘画里被描绘的对象，照莱辛看来，是排列在空间之中的“形体”及其可以被人看得见的属性。反之，诗的表达符号——辞汇——则是在时间之中“一个跟着一个”的。因此，诗的描绘对象，是在时间过程中按先后次序逐渐完成的动作。

莱辛强调指出，从他给诗画界限所作的划分中可以得出结论说，这些界限具有相对性，而不具有绝对性。“绘画也可以描绘动作，但

这种描绘只能借助于形体而间接地进行”。反之，“诗也应该描绘形体，但这种描绘只能借助于动作而间接地进行”。

最初，莱辛本来打算把《拉奥孔》写成由三个部分组成的著作。他生前仅仅完成和发表了其中的一个部分。由保存下来的其余部分的草稿里可以明显看出，对于诗和造型艺术之间界限的相对性问题莱辛曾经作过专门研究。按照本文作者的想法，这个问题在《拉奥孔》后两部分应该比在第一部分作更多的阐明。在第一部分里，诗和造型艺术规律的区别问题吸引了莱辛的主要注意力。

在《拉奥孔》第二和第三部分草稿中，莱辛特别突出了两个因素。他认为，这两个因素既充分说明了诗和造型艺术之间存在着某种界限，又充分说明了这种界限的一定的相对性，说明了它们之间的联系和类似。在《拉奥孔》第一部分里，莱辛已经指出过关于诗画所用的“符号”的区别问题是具有根本意义的问题。画家的手段——线条和色彩——是可以被感觉到的。它们使画家有可能把被描绘对象的物质－感性的面貌直接地重现出来。相反地，在诗人的手段——词汇——和他所描绘对象的感性面貌之间却没有什么直接联系和直接配合，原因是词汇缺乏画家的手段所具有的那种可感性。所以莱辛把诗人所采用的手段叫作“人为”符号，以区别于画家雕刻家的“自然”符号。

莱辛指出，诗人虽然采用较别种艺术手段具有较多自由性和较少感性的“人为”符号，却也应当像画家或雕塑家那样地力求描塑出生动形象性和具体感性的印象。“诗人不仅关心如何使人了解，——莱辛写道——他的描绘应该不单是使人觉得明了和清晰。明了清晰是连缺乏诗趣的人也会欣然加以赏识的。诗人还希图把一些用来激荡我们内心的思想描述得栩栩如生、历历如绘，引起我们想象，使我们觉得仿佛有了被描绘对象的实际感受的观念……诗人始终应当绘影绘声地描述。”这样，诗人和画家所采用的手段虽然有所歧异，但他们的任务，照莱辛看来，却是互相关联、互相近似的，因为两者的目的都在于唤起欣赏者关于被描绘现实的生动的、具体感性的观念，而不是抽象的理论性的观念。

在谈到诗画区别时莱辛所作的另一个重要保留是，承认存在着某

种对象，两种艺术都有同样的可能和便利来描绘它。莱辛认为“集体动作”就是这种对象。在“集体动作”中，运动传布于许多互相联系的事物之间。照莱辛看来，绘画和雕塑在原则上只能限于描塑一个固定的瞬间动作，不可能在单个儿的作品里抓住事物变化发展的情景，抓住同一个物体的运动。然而，如果说造型艺术在描塑“简单的”个别动作时需要花费极大的气力才能奏效，那么，能够同时吸引许多人物或其整体参加的“集体的”动作，照莱辛看来，则是另一回事。“集体的”动作也就是一种关系，这种关系同时吸引了众多的人和外在世界的物体，每个人各有各的姿势状态，互不相像，而在同一个画面中展示出联结着他们共同运动的思想。莱辛认为，这种关系无论是对于诗也好，画也好，都同样可以成为被描绘的对象。

上面曾经说过，在《拉奥孔》中关于诗画特征所进行的比较分析，对莱辛说来，决不仅仅是个狭隘的理论问题。他的每一个研究步骤都关联着反对古典主义美学的斗争，关联着肯定现实主义艺术理论的斗争。

根据他所发现的诗画之间区别的事实，他起而反对古典主义绘画雕塑作品的冷漠和理性。这种作品以矫饰的隐喻和虚拟的神话拟人法来代替现实生活现象的描绘。莱辛论证说，雕塑和绘画的任务是描绘物质世界，描绘有血有肉的现实事物和形体美，摹拟“看得见的自然”。绘画和雕塑中不能容忍抽象的隐喻，而要求描绘现实的、具体感性的、生动的自然。

莱辛提出与古典主义理论家颇不相同的美的观点。他对于美的论证接近唯物主义观点，认为美不是虚拟的、抽象的、纯理性的理想。只有处于自由、得到身心完善发展的人的美才是美的最高形式。这种人的美的描绘曾经是希腊艺术最主要的课题。

对于造型艺术有着巨大意义的是莱辛在《拉奥孔》中提出的“有效瞬间”学说。雕塑家和画家在“永恒变化着的实际”中只能选取“一个瞬间”，而画家甚至在这个瞬间也“只能从一定角度着眼”。因此莱辛认为，对艺术家最重要的是选取这样一种瞬间，它能够激发创造性的想象活动，使观者有可能按照画家所描绘的一瞬间情景而揣摩现象的发展，推测其过去和未来。在形式上过分令人刺激的个性化

和紧张状态是不利于造型艺术的；然而，那种由于缺乏生活运动的印记而没有表现力的模特儿，也是同样不足取的。

纵然莱辛在《拉奥孔》中关于造型艺术问题的观点具有历史意义，然而也有相当的矛盾。下面将要谈到这一点。《拉奥孔》对于文学发展的意义比对于造型艺术发展的意义要大得多。莱辛关于诗的学说最突出地表现了他的美学的进步的、现实主义的方面。

他论证说，虽然诗在描绘肉眼可见的、有血有肉的对象的面貌上不及绘画雕塑的鲜明和丰满，但在其他方面却超过它们。诗能够全面而广阔地描绘事物、动作及情绪的发展，其中深深贯注着隐秘的动力。这种广阔性、全面性和透彻性都是雕塑或绘画所达不到的。“诗是更为广阔的艺术——莱辛写道——它能够达到绘画所绝不能达到的美。”

如果绘画雕塑局限于描绘某一个特定瞬间的情景，那么诗的使命，照莱辛看来，就在于从动态而不是从静态之中，从变化运动之中来描绘生活，描绘人的情感、动作和行为。这些东西，诗人可以在叙述中直接交代，而雕塑家和画家则不能不用间接方式表现它们：通过肉眼可见的形体特征——面部表情、姿态、身体形状等等。

莱辛之所以断言动作是文学描绘的基本对象，是为了粉碎古典主义时期戏剧和史诗所固有的那种冷漠、雕像化、抽象合理性和协调。当时他要求把动作和运动作为诗的主要内容，就是为了反对克罗卜史托克及其模仿者们的抽象主观的宗教抒情诗，反对德国市民式和欧洲其他类型的景物描状的田园风光诗。由于渴望把诗“从画的桎梏里”解放出来，他汲汲于使诗尽量接近生活，让诗里充溢着人的命运和性格的演变，充溢着历史发展的戏剧性，反映出社会生活的矛盾。《拉奥孔》之所以有巨大的历史意义，给予后代美学和现实主义文学以广泛的影响，其原因也就在这里。

通过一系列的例子，莱辛揭示了在诗里描状景物和再现动作这两种描绘方法之间的原则性的对立。意大利诗人亚里奥斯多在史诗《发狂的罗兰》里描状阿尔琴娜如何如何的美，读者读了之后却仍然无动于衷，这是因为个别的象征性特征不能在读者想象中唤起生动的形象。荷马在《伊利亚特》里则相反，不去描状海伦如何美，只是

描述她的美如何打动了特洛伊城的元老们。那些元老们把她当作毁灭城邦的罪犯来加以仇视，可是仍然被她的美所陶醉。这种描写就使读者获得了美的魅力的生动印象。荷马不去描状阿伽门农的朝笏或阿喀琉斯的盾牌，而只是讲述它们的制造过程。

当诗人作景物描状的时候，诗人和读者都没有脱离旁观者的地位。他们停留在被描绘事物的外在关系上：逐渐地，一个特征跟着另一个特征；仿佛站在被描绘对象旁边环视它的各个方面。相反地，当诗人描绘动作的时候，诗人及读者就不是以旁观者的姿态出现，而是变成了动作的参加者，仿佛直接地卷入其中，在自己经验的基础上体会整个的发展历程。正像莱辛所论证的，诗的真正灵魂不是景物描状，而是动作。与景物描状相反，诗里的动作表明诗人的兴致在于事物的发展，在于人们的行动和斗争。没有动作，就没有生动积极的生活态度，那么，也就没有诗。

莱辛指出，在人物性格感情的个性化方面，诗比造型艺术要擅长得多。雕塑家只能够描绘完成了的性格，而且只能够采取最概括的基本特征，否则性格特征就会失掉自己的规定性。“维纳斯对于雕塑家只能意味着爱情……——莱辛写道——生气的维纳斯，因为仇恨暴怒而激动着的维纳斯，就会在艺术家面前构成纯粹的矛盾。”怒气冲冲的维纳斯便会由爱情女神在画中变成复仇女神。而在诗里情况却完全不同。维纳斯盛怒的一刹那“对于诗人是珍贵的”。描写这一刹那会使他创造出更为丰富复杂和生动的形象，同时，我们面对着这一刹那间的描绘“也不至于在复仇女神形象中看不见维纳斯”。诗与造型艺术不同的是，它不仅能描绘基本的必然性的东西，也能描绘比较偶然的、短暂的、稍纵即逝的东西，而这并不会破坏艺术形象的典型性。雕塑和绘画足以取得最大成效的是描绘那种在自己发展中达到了相当充分和相当完善的对象，因为只有这种对象才能成功地展示出基本的稳固的特征。而诗则能够描绘事物的发生过程和变化过程本身，还能够描绘产生和消失在这变化过程中的那种个性特征。形象的个性化；不仅描绘形象的基本特征，而且描绘它的次要特征；描绘主人公性格行为的矛盾——这些作法在诗里都不会破坏形象的典型性和降低它对读者的普遍影响，甚至还可以更加充实和加强它的典型性。莱辛认

为，从以上情况中可以找到诗与造型艺术之间的原则性差别。

据莱辛的理解，绘画和雕塑绝大部分都停留于“优美形体的描塑”。而在诗里就没有这种限制。绘画是诉之于视觉的，对于其中的丑陋形象，观者一下子就能发觉，而且一览无余；所以艺术家在一定范围之外就会丧失形体美的理想。关于这个范围，莱辛通过古代拉奥孔父子群象的雕塑作了具体分析。这群像的作者们塑造祭师拉奥孔处于剧烈生理痛楚的瞬间的形象。但他们不打算越出一个限度，在这限度以外，生理痛苦就会与美和优雅形式互不相容，而令人产生沉重的可厌的印象。因此，他们不表现拉奥孔的狂吼恸哭，而表现他呻吟的样子。拉奥孔群像的作者们追求“塑造在身体痛苦条件下所能达到的最美的形象”。“有一些不同种类和不同表现程度的激烈情感——莱辛写道——使面孔过分地曲扭变态，并且让身体作出一种极其可怕的姿势，以至完全丧失了它在平静时周身所有的优美线条。古代艺术家避免描绘这种情感，或者是力求把它们冲淡到一定程度，使它们仍然具有相当的美。”

莱辛认为，诗与绘画雕塑不同，它不必单纯诉之于人的视觉，而是在对象的运动与周围世界的相互影响之中来表现它，把对象的各种特征汇集成一个复合印象。因此维吉尔在《伊尼特》中——与拉奥孔群像的作者们不同——描写了拉奥孔惨叫的形象，而并不顾虑这会使人物丑化，或者会使他在读者眼里变得可笑。莱辛证明，在描绘丑陋的东西、甚至描绘令人望而生厌的东西上，诗比绘画要宽阔自由得多，当然，只要这种描绘对诗说来不是目的的本身，而是达到生活真实的手段，创造更为深刻复杂的印象的手段。荷马的特尔什提斯，莎士比亚的爱德门和理查德三世，但丁的乌哥利诺，阿里斯托芬的喜剧场面——这都是莱辛所引用的一些精彩例子，通过这些例子来具体说明，诗在对于生活的现实主义描绘方面，所能达到的领域几乎是无限宽广的。

莱辛的《拉奥孔》指出了现实主义艺术在德国发展的新道路，莱辛给德国文学开拓了辽阔的天地。他指出，作家的任务是从发展和斗争中描绘生活，从运动和矛盾中描绘生活，而不是从死寂的停滞之中、从象征性的协调和宁静之中进行描绘。“诗是生活的戏剧”——

车尔尼雪夫斯基用这句话总括了《拉奥孔》的内容[1]。德国古典文学以后的发展整个地同莱辛这一思想的影响有关。“应当回到青年时代——歌德写道——以便了解，莱辛通过自己的《拉奥孔》给予了我们何等强烈深刻的印象，把我们的智慧由迷雾般的直观领域带进了光明自由的思想天地。在那以前没有被人理解的贺拉斯的名言‘诗如画’，此后被抛弃掉，而看得见的形式和听得见的语言之间的区别从此得到说明。艺术家应该坚守美的领域，至于诗人……则被容许也参预到实际中去。”（《诗与真》）

四

莱辛并不是十八世纪提出诗画的界限和诗画特性的区别问题的第一个艺术理论家。十八世纪初期的法国艺术理论家、修道院院长丢波是莱辛以前提出诗画区别问题的先辈之一。他的著作《关于诗和画的批判思考》曾经使伏尔泰大为赞赏，在古典主义美学与早期启蒙主义美学之间曾起过转变环节的作用。另一个在《拉奥孔》以前对其中某些基本思想有过预见的艺术理论家是英国人詹姆士·哈利斯。他是舍夫茨别利的追随者，曾经在一七四四年发表过《关于音乐、绘画和诗的谈话》一书。最后，一系列接近于《拉奥孔》主题的思想可以在狄德罗的《关于聋哑人的信》中遇到。对于这本著作莱辛颇有了解，而且早在一七五一年它刚出版时就给它以很高的评价。

然而在莱辛的先辈们的著作中所能够发现的仅仅是某些思想的个别萌芽，这些思想只有在《拉奥孔》中才第一次以成熟的、完美的、条理分明的理论形式而表现出来。最接近莱辛关于诗画特殊规律的观点的是狄德罗。但他关于这问题的思想也是最终地形成于十八世纪六十年代，当时《拉奥孔》也正在创作之中；而只有在伟大法国启蒙主义者死后首次发表的著作中，这些思想才完全被阐述出来。因此，莱辛和狄德罗在这一观点上的接近，与其说是证明了他们彼此间谁对谁产生过影响，不如说是证明了十八世纪先进的资产阶级民主主义美

[1] 《车尔尼雪夫斯基全集》，第四卷，第一五二页。

学发展的共同倾向。这种美学在法德两国同时进行的反古典主义斗争之中形成，并且对两国的文学艺术提出了类似的任务。

在《关于聋哑人的信》中狄德罗第一次谈到诗与绘画的任务的区别问题。他说，在诗里引起赞美的景象如果搬到画布上来，就会变得可笑，例如：从水里伸出头来的涅普东在《伊尼特》里是庄严雄伟的，但如果把这形状画在画里，那么他的脑袋看起来就仿佛是从躯干上砍下来了似的。这就很明显，诗里的美与画里的美是不一致的。❶

狄德罗接着指出，画家仅仅描绘瞬间的情景，因此他不能把现象描绘得像诗人所描绘的那样完整；然而画的描绘所给予人的印象较为强烈，因为诗人和音乐家一样，所运用的符号只是象征性的符号，只是象形文字。❷

关于诗人和画家的不同任务的看法，在这里还只是闪烁地被暗示出来，在狄德罗的《绘画论》（一七六五年）和《沙龙》（一七六五——一七八一年）中就得到了进一步的发挥。

狄德罗在一七六七年作的《沙龙》中还在重复着贺拉斯的诗的定义“诗如画”❸（这定义正是莱辛所反对的），然而几年以后，在《关于绘画、雕塑、建筑和诗的断想》（一七八一年）中，狄德罗就嘲笑贺拉斯这句话，说它是那些不了解诗画的特性和任务的诗人画家们的通常的避难所❹。“为什么吉波格里弗这样一种在诗里使我们欣悦的形象如果在画里出现我们就不喜欢？——伟大的法国唯物主义者问道，——我打算解释这个原因。由我的想象所创造的形象只是瞬息即逝的影像；而在画幅上则使对象定形化，并且把奇形怪状也都铭刻在上面。这两种形象之间的差异正如‘可能是’与‘就是’之间的差异一样。”❺

狄德罗跟莱辛一样，对于绘画中的隐喻抱着否定态度。“隐

---

❶ 《狄德罗著作集》，巴黎，第二卷，一七九八年，第三三八——三三九页。

❷ 同上，第三四一页。

❸ 同上，第六卷，第四二四页。

❹ 同上，第五九二页。

❺ 同上，第五四七页（参看第五八四页）。

喻——他写道——很少有庄严雄伟的，它几乎永远是冷冰冰的和迷糊不清的。”所以他建议画家和雕塑家要对“现实存在的东西比对隐喻性的东西”更加重视。[1] 另一方面，狄德罗也跟莱辛一样，激烈地反对景物描状的诗。有一个令人惊异的巧合（几乎像是狄德罗已经读过《拉奥孔》的某些篇章似的）：狄德罗在一七六七年与景物描状的诗的拥护者争论中所举的例子和莱辛所引用的恰恰相同：“我的朋友呵！现在是向意大利诗人们提出问题的最好时候了。问他们：能否用那样多雄伟庄严的美的观念来赞颂黑亮如貂的浓眉、温柔的蓝眼睛、额纹、石膏般的乳房、珊瑚般的嘴唇、眩目的珐琅般的牙齿、以及遍处点缀着的一切妙不可言的东西？

“真正的趣味只选取事物的一两个特性，而把其余的都付之想象。细致的描述就显得琐碎、费解和幼稚。当阿尔米达随着哥特弗洛阿的军队行列昂然前进而将领们闪烁着嫉妒的目光时，我知道：阿尔米达很美；当海伦走过特洛伊城的元老们面前而他们发出啧啧赞叹的声音时，我知道：海伦是美的。可是当亚里奥斯多把安热利卡从头顶到脚跟给我详细描状的时候，我就开始觉得：不管他的诗句是如何优雅轻盈、柔和精致，安热利卡也是不美的。他把一切都摆给我看，却没有一点东西留给我的想象；他使我疲倦，使我生气。如果您的男主人公在走路，那么请给我描写一下他的步调，描写他是如何步履轻捷就得了，其余的东西我自己会关心的。如果您的女主人公弯下身来，那么请只要给我讲讲她的双手和肩膀如何如何，其他的东西让我自己去寻找好了。要是您介绍得更多，那么您就是把各个种类的艺术混淆在一起，您就不成其为诗人，您就变成了画家或雕塑家。”[2]

最后，狄德罗在《绘画论》的分析中，已经对莱辛在《拉奥孔》里许多关于雕塑方面的结论有所预见。在这篇文章里，狄德罗建议那些渴望了解和描绘各种性格和激情的画家们要“在描绘中渗透着诗人的语言及形象”，但他却同时指出，画家不能够亦步亦趋地模仿诗

[1] 同上，第五四九页。（参看第五九二页：“隐喻是为了尊敬那些不值一谈的人而写的。这是一种独特的谎言，它的隐晦不明使它免于被人鄙视。”）

[2] 《狄德罗著作集》，第六卷，第四四三页。

人，他应当“理解柔和的和强烈的感情欲望”，并且“不要用奇形怪状来表达它们”，而要保持形象的美。为了证明这一点，狄德罗引用了拉奥孔群像的例子：“拉奥孔经受着痛苦，却不现出难看的样子；而惨烈的剧疼仍然由脚趾到发根地贯注于他的全身。这种痛苦使观众激动而不感到恐惧。请把作品制作得使我的目光既不停滞在画面上，也不完全从画面上挪开。……首先，头部要画得优美。在美丽的面貌上感情容易被刻画出来。甚至对于美丽的夸张描绘也只会使激情更加显得可怖。”❶

这样，莱辛与狄德罗各自独立地在关于诗与造型艺术任务的看法中达到了十分相近的结果，以与古典主义时期雕塑绘画中的象征隐喻主义和“景物描状”诗的静止性作斗争，在绘画和雕塑中争取现实的形体性，而在文学中，则争取效果性和戏剧性。

五

莱辛对于他的同时代人——最大的德国艺术理论家约翰·约阿希姆·温克尔曼的思想的批判，在《拉奥孔》中占着一个特别重要的地位。温克尔曼的观点，正如莱辛的观点一样，是启蒙主义时期先进资产阶级民主主义美学发展的重要阶段。

温克尔曼（一七一七——一七六八）是科学的考古学的创建者，同时也是资产阶级民主性的古典主义在德国的鼻祖。他把民主雅典的艺术当作最高艺术典范，并以它同十七世纪古典主义理论家视为楷模的罗马帝国艺术相对立。他认为，政治自由是希腊艺术的发展条件。

莱辛在写作论文期间读了温克尔曼的主要作品《古代艺术史》（一七六四年），并且在《拉奥孔》的最后四部分中提出了对它的批评意见。莱辛与温克尔曼争论的起点还不是《古代艺术史》，而是温克尔曼以前的著作，首先是他的第一个集子《关于在绘画和雕塑中模仿希腊作品的意见》（一七五五年），其中包含着莱辛加以引用的对拉奥孔的评价。

温克尔曼认为，他所赞美的希腊雕塑形象的主要特点是“高尚

❶ 《狄德罗著作集》，第六卷，第二三九页。

的纯朴"和"宁静的庄严"，是善于控制自己激情的"伟大而沉着的心灵"的表现。❶ 在温克尔曼看来，古代雕塑家们体现于大理石中的最好形象表达了那种不受激情支配、而且驾驭着激情的心灵的不朽力量和伟大。拉奥孔群像就是这种雕塑的例子。拉奥孔惨烈地经受着剧痛，亲眼瞧着自己惨死的儿子们，以斯多葛式的坚忍不拔的精神承担着命运的打击，没有号叫和愤怒，安静地意识到自己的人格尊严。"他的痛苦震荡我们的心灵深处，然而同时，我们却感到愿意像这个伟大男子汉一样地承当着苦难。"——温克尔曼关于拉奥孔这样写道。❷

既然用斯多噶式的共和国英雄的精神来解释古代艺术形象，所以温克尔曼按照自己观点的这种基本倾向，首先强调艺术中的道德伦理原则，尤其在他的早期著作中是这样。他认为希腊艺术中的"优美雕像"是"伟大心灵"的外壳。"艺术家工作用的画笔应该以理智来哺养"——他在《关于在绘画和雕塑中模仿希腊作品的意见》里这样写道。❸

因此，温克尔曼是隐喻性的绘画和雕塑的坚决拥护者和宣传者。他认为最高类型的绘画是隐喻性的绘画，这种绘画"留给思考的多于"它给予"眼睛"的。于是他说，绘画在描写不可见的对象上不仅可能，而且应该与诗相媲美："绘画正像诗似的有广阔的领域，因而画家可以与诗人亦步亦趋，正如音乐可以这样做一样。这样说，也许没有任何矛盾。"——温克尔曼这样写道。"绘画也能够摄取那种缺乏可感性质的事物，而这正是它的最高目标；连希腊人也渴望达到这个目标……"❹

莱辛的批判也针对着温克尔曼美学的上述一些原理。

在《拉奥孔》中，莱辛以另外一种对古代及其艺术理想的理解而与温克尔曼相对立。他论证说，希腊人与高乃依及其他古典主义代表们不同，他们在自己所喜爱的英雄身上所赏识的不是斯多葛式的英

❶ 《温克尔曼作品书信选》，苏联科学院出版社，一九三五年，第一〇七页
❷ 同上，第一〇八、一三三页。
❸ 同上，第一〇八、一三三页。
❹ 同上，第一二八、一六一页。

雄主义，不是超于普通人的情感和冲动的精神所具有的那种冷漠的伟大。希腊艺术的理想形象——是这样一种英雄形象，这种英雄虽然不失其为英雄，却仍然是有血有肉的人。英雄气概和人性的结合——这是莱辛在反对温克尔曼观点时所捍卫的理想，也是他所当作古代艺术完美标准的典范。

莱辛同意温克尔曼的这样一个看法：那些拉奥孔塑像的作者们企图使他的容貌高尚化，因此把他塑造成呻吟的样子，而不是号叫的样子。然而对于这一现象的原因，莱辛作了与温克尔曼不同的解释。照莱辛看来，美的规律仅仅在造型艺术中才是最高规律。诗的最高规律则是真实。

生活的矛盾、苦难、痛楚，照莱辛看来，并不是像温克尔曼所认为的那样，属于脱离理想的领域，而是生活的一个重要方面，艺术不能回避它们。如果说，造型艺术（特别是雕塑）的本性使它们在描绘肉体痛楚、苦难及过分突出的个性特征时有相当的限制，那么在诗的领域内艺术家就可以不受这种约束。所以在同一希腊艺术中我们可以发现，与呻吟的拉奥孔雕塑形象同时存在的还有荷马的主人公们或索福克勒斯悲剧中菲罗克忒忒斯这样一些由于痛楚而狂叫的形象。这些英雄在痛苦中虽然控制不住自然的人的感情，但也不会因此在希腊人心目中消失其英勇的光荣，不会因此妨碍其鼓舞希腊人的崇高爱国行动。

莱辛在《拉奥孔》中与温克尔曼进行的争论，不仅有艺术和美学上的意义，而且有更为广泛的——政治上的——意义。这个争论说明，他们对德国资产阶级民主的发展问题有着不同的理解。

温克尔曼的思想后来对十八世纪法国资产阶级革命时期的艺术发生了巨大影响。它们是革命的古典主义在这一时期的艺术中的根源之一。然而，温克尔曼的观点还向另一个相反的方向发展，这个方向在封建德国的条件下显得特别危险。

温克尔曼并不号召在艺术中描绘现实社会生活及其矛盾，而要求创造抽象的理想化的英雄形象，这种形象在生活的波折面前保持着精神上的崇高、宁静和高尚的纯朴。温克尔曼的理想的这种抽象性不能使莱辛感到满意。号召人家用斯多噶式的方式摆脱生活矛盾，克制个

人的感情和欲望，——这在封建德国的条件下就变成了“内心的”道德的解放的唯心主义宣传，而不是宣传实际的社会解放。

与温克尔曼相反，莱辛反对对生活的消极静观的态度。他在生活和艺术中都肯定积极而英勇的人，这种人不是逃避生活的痛苦和斗争的困难，而是意识到这些痛苦和斗争，并且面对这些痛苦，勇往直前。莱辛的理想是“人兼英雄”。这种“人兼英雄”把自然的人性、丰富性和忠于信仰和义务的召唤的感性力量集合于一身，愤然反抗压迫，勇于与压迫作斗争。莱辛指出，这才是古希腊艺术所创造的最优秀的英雄形象，特别是索福克勒斯的悲剧《菲罗克忒忒斯》里的主人公。菲罗克忒忒斯许多年来一直在渺无人烟的荒岛上受着折磨，苦于伶仃的孤独和永不愈合难堪的创伤。索福克勒斯描绘的正是菲罗克忒忒斯这个时候的形象。我们所看见的菲罗克忒忒斯正是处在为剧痛所煎熬而并不掩饰自己苦难的时刻；也正是处在这样的时刻：他克制伤痛，坚决拒绝敌人以利用他来满足他们自私目的为条件而解放他的建议。由此可见，在菲罗克忒忒斯身上结合着人性与英雄气概，结合着纯朴自然与道德上的伟大及坚忍性。菲罗克忒忒斯把全部精神贯注在自己本质的各个方面，同时也满心关怀着自己人民的感情。他对人民感情的忠贞不渝不是出于强迫自己，而是因为他忠实于自己内心的信念。莱辛认为，荷马的主人公们也是如此。这些主人公们正是借助于自己的人性，才能唤起读者真实的同情。比起凌驾于人类感情欲望之上的古典主义悲剧英雄所唤起的冷然赞颂来，这种人性能够更深刻地激发人的智能，打动人的心肠。

六

《拉奥孔》的出现对德国社会的先进思想界产生十分强烈的印象。三年之后（即一七六九年）出版的赫尔德的著作《批评之林》第一集中对《拉奥孔》的评介，是对莱辛这一论文的重要反响。

约翰·高特夫利特·赫尔德（一七四四——一八〇三）在德国启蒙主义历史上占着一个较特殊的地位。作为十八世纪末叶德国文学中曾经给予青年歌德以巨大影响的“狂飙突进”运动的理论家之一，赫尔德同时也是十八世纪德国启蒙主义者里面最大的一个历史主义思

想家。他的深刻的历史主义和他观点中所固有的自发辩证法因素也反映在他对于《拉奥孔》的评介中。关于莱辛他说了一系列的批评意见。熟悉这些意见既有助于我们了解莱辛美学思想的强的一面，也有助了解其弱的一面。

赫尔德对莱辛所提出的基本责难是：他历史主义的不够充分。赫尔德说，莱辛分析古希腊艺术作品、神话、荷马史诗等，但对这些作品的历史特征却没有一个清晰的观念；莱辛所加在这些作品上的特点描述并不切合古代的道德和心理，而倒是切合他自己时代的道德和心理。

赫尔德是十八世纪以历史主义观点研究古代的首批思想家之一。这使得他有可能在《批评之林》中对于古代世界的文化和艺术理想作出了一系列的天才推测。他认为，与其说希腊文化的特点是民族特点，不如说它是人类发展的一定历史时代中所固有的特点。所有民族在自己发展的相当阶段都经历着与古希腊文化十分相似的年岁，这可以下面的事实来证明：半开化民族和中世纪民族的人民英雄歌谣和叙事诗虽然具有各自的特点，却都与荷马史诗相类似。

古代世界中，个别人并不感到自己是孤立的，而是密切地联系着家庭、氏族和国家。他的感情并没有近代人所具有的那种狭隘主观的性质。从这里可以理解古代英雄主义的特殊品质。而莱辛却未曾注意到这一点。

正像十八世纪大部分启蒙主义者一样，莱辛在《拉奥孔》中是把神话形象当作体现于形象中的抽象东西来考察的。赫尔德则提出用历史主义观点来考察希腊神话；他指出了希腊神话与其他民族神话（尤其是东方诸民族的神话）之间的区别。在发展的早期阶段，希腊神话中的神的形象往往带有抽象隐喻的性质，正如古埃及神话的情形一样。但在较为成熟的时期，希腊诸神和英雄的姿貌就变成生动的、个性化的——同时也是理想化的——艺术形象，与隐喻性和抽象性的形象完全异趣。古代雕塑和绘画从荷马以及那些已经把诸神进行艺术加工的诗人们手里获得了神的形象，把它们转化成生动具体的实物。当荷马谈到遮蔽神体的云彩时，这在他不单纯是个象征性的修辞说法，（像对于古典主义时期的诗人所意味着的那样），而是一个生动

的观念。赫尔德非常接近于马克思的这样一个思想，即希腊神话不仅是希腊艺术的宝库，而且是它的土壤。他追随着意大利哲学家威柯的看法，指出自己时代诗人的思维的抽象论理的散文性质与荷马及其他古代诗人的朴素和诗意的思维之间的区别。

在涉及《拉奥孔》中关于诗的规律与造型艺术规律之间区别的基本思想时，赫尔德也提出了反对莱辛对这问题的答案的意见。赫尔德指出，莱辛之规定诗的艺术的一般特征几乎完全以荷马的例子为根据，把荷马的诗当作诗的一般的、类的特征的最卓越表现。实际上，荷马的诗并不表现任何诗的类的特征，而只表现了诗的一个类——史诗的特征。在古代世界，我们还可以遇到一些诗人，他们的创作具有诗的另外一些为莱辛所未估计到的方面和性质，例如古希腊的抒情诗人堤尔泰俄斯、阿那克列昂、品达。如果说荷马史诗（以及一般史诗）的灵魂是动作，那么阿那克列昂的抒情诗的灵魂则是感情，而品达的颂诗就已经是诗体写生的范本了。因此，诗的每个类（род）甚至种（вид）都有它不同于其他种类和体裁的特征。不仅如此，在历史发展的过程中，诗的形式是千变万化的，因而诗及其个别形式的界限是游移不定、变幻无常的，不可能用一个一劳永逸的定义来说明。赫尔德用讥讽的语气写道：看了莱辛把荷马史诗当作诗歌创作的包罗万象的普遍规律而分析出的规律，使人仿佛觉得他把诗淹没在血海之中，勾销了诗史上许许多多的名字："从堤尔泰俄斯到格雷姆和从格雷姆到阿那克列昂，从莪相到弥尔顿和从克罗卜史托克到维吉尔。"[1]

赫尔德相信，莱辛不仅把诗的界限划得不够灵活，他对绘画也有同样缺点。运动不能脱离物质，动作则不能脱离身体。缺乏运动的身体就不是活的，而是死的躯体。只有表情、运动和动作才能赋予雕塑家和画家所描塑的对象以生机。如果不把表情、运动和动作等活动再现出来，那么，被描塑在画布或大理石上的对象就会是没有生命的，死板无神的。

赫尔德因此认为，关于诗与造型艺术的特殊规律及两者的区别问

[1] 《赫尔德全集》，柏林，第三卷，一八七八年，第一五五页。

题，要求作出与莱辛不同的解答。照赫尔德看来，比莱辛更为接近关于各种艺术本性的正确了解的是詹姆士·哈利斯。詹姆士·哈利斯在自己的（上面曾经提到过的）《关于音乐、绘画和诗的谈话》中把艺术区分为两种：一种的目的在于创造完成了的、整体的、为欣赏者所能马上接受的作品；另一种则以“强有力的”、激动感情的方式作用于人，在持续的欣赏过程中把人的精力积极地吸引在作品上。

赫尔德指出，雕塑或绘画作品用一种现成的、完成了的形态显现在欣赏者眼前。至于对诗歌的欣赏则是一个持续的过程。如果要诗产生强烈作用，那么就需要诗歌在读者的全部阅读过程中不断地为他所感受，也就是说，需要诗歌在每时每刻都强有力，能够以令人屏息的吸引力抓住人的想象和感情：“绘画作品的创造：当工作正在进行时作品还丝毫也不存在，而当工作完成以后就整个儿都有了。至于诗歌的创造：则充盈着精力，在工作期间心灵应该感受一切，而不是在工作完成以后才开始感受。……如果我在描述美的整个时间内什么也没有感觉到，那么总地说来，我要表现它的愿望就一点也不能实现。……艺术家以形象的手段作用于人，力图给人造成一种幻象，借以说明那种能够一下子就抓住整个图景的观点。至于诗人则作用于人的心灵，在想象的图景依次展开的进程之中利用辞汇的精神力量。”[1]

赫尔德正确地觉察到了莱辛以及十八世纪其他启蒙主义者美学观点的历史局限性的特征，即他们的缺乏历史主义和辩证法的固有特点和一定的直观性。西欧启蒙主义时期的几乎全部美学思想的这些弱点，也可以说明莱辛表现在《拉奥孔》中的观点。与莱辛及其他启蒙主义者相反，赫尔德在关于《拉奥孔》的批评中不仅强调指出美学范畴的灵活性和历史变化性，而且强调指出艺术创作和审美感受的积极行动的性质，强调指出艺术中的感情和想象的作用。这也正是赫尔德的历史功绩。

莱辛固然曾经注意到他所确立的艺术界限没有绝对性，但他仍未充分估计到这些界限的全部灵活性和变动性、各种艺术之间千丝万缕的联系和大量的中介状态、艺术中的历史形式和体裁的多样性等等。

[1] 《赫尔德全集》，第三卷，第一五八——一五九页。

这一点在下一个世纪的文艺发展中清楚地显示出来。

缺乏辩证思维的弱点特别醒目地表现在莱辛对造型艺术的本质的看法上。莱辛的论著主要是为了解决诗画区别的问题，但同时（正如《拉奥孔》的第一批批评者们所指出过的），他却陷入了令人惊异的自相矛盾：默认了绘画与雕塑两者规律的等同，而没有意识到造型艺术本身各个种类之间存在着区别。

《拉奥孔》还有与此相关的另外一个内部矛盾：莱辛在这本著作中指出，“在当代”，一般人都相信艺术比起古代来是“扩展了自己的界限”：“……它现在模仿（照普通的说法）整个看得见的自然，而在自然里优美的东西仅仅占小部分而已。”然而，即使莱辛承认历史发展过程中表现出的古代艺术与近代艺术之间的区别，他自己的审美爱好却倾向于古代艺术方面。在《拉奥孔》中造型艺术对于莱辛始终是“优美形体的描绘”。这位伟大的德国启蒙主义者正如温克尔曼一样，认为美的规律就是造型艺术的基本规律。

总的说来，虽然莱辛在《拉奥孔》中所引用的不仅是古代雕塑家和雕刻家或荷马和索福克勒斯的作品，还有但丁、莎士比亚、鲍茬和弗莱契、拉斐尔和其他近代艺术家们的个别作品，然而古代仍然始终是他取得理论武器的主要武库。从古代艺术中汲取来的规范和法则，在莱辛的心目中正像在他与之斗争的古典主义理论家的心目中一样，是适合于一切时代和一切民族的。莱辛与史宾斯、克伊鲁斯或温克尔曼进行论战，用另一种对古代的理解与他们相对立，但同时，古代人物和古代艺术在他看来仍然还是人类天性中永恒不变的素质的完美表现。他的这种看法足以说明，其中存在着资产阶级民主性的古典主义因素。这种因素在莱辛观点中所起的作用不像在温克尔曼思想中所起的作用那样显著，但莱辛对它也并不感到格格不入。为了证明这一点，只要举出莱辛的著作《古人如何描绘死亡》（一七六九年）就够了。这本著作与温克尔曼的观点，不但给予歌德和席勒以影响，使他们转向古典主义，而且还影响了十八世纪末至十九世纪初造型艺术中的资产阶级新古典主义。

如果在莱辛对古代艺术的爱好中只看到他观点上的局限性，像一些资产阶级美学史家所往往认为的那样，那将是错误的。这些资产阶

级美学史家们企图证明，莱辛“不够熟悉”造型艺术，缺乏“直接的”艺术感，并且他的艺术观点根本上已经过时了。[1] 莱辛对古希腊艺术的嗜好，他极力为雕塑绘画保护作为最高因素的美底规律，这都是与他思想中最强有力和最深刻的方面联系在一起的。

莱辛不满意描写资产阶级日常生活的艺术，不满意那种逼真地再现德国市民阶级“私人”生活并因此带上这种生活所固有的平庸鄙陋的烙印的艺术。对造型艺术中美和高尚形式的要求，同莱辛反对十八世纪德国社会生活中琐屑、贫乏和闭塞的斗争，反对庸俗习气的斗争是有机地联系着的。这种庸俗习气不仅存在于古旧的贵族文化中，而且也存在于新兴的资产阶级文化中。对美和高尚形式的要求表达了莱辛要在艺术中创造出充满高尚和人性的形象的意图，这种形象足以使德国市民阶级超出其日常活动和自私的物质利益的狭小天地。

莱辛之所以偏爱古代，可以用十八世纪革命资产阶级的几乎全部其他先进代表们所固有的崇拜古代的同一个历史原因来解释。

在与专制主义和等级制度的压迫作斗争中，莱辛在《拉奥孔》及其他美学著作里捍卫个人自由，捍卫艺术家描写个人感情欲望的权利。然而同时，莱辛向出身于德国市民阶级的个别先进人物要求内心的规范；要求他对自己的社会义务有明确的意识；要求他具有把斗争进行到底的意愿，能够不为实现斗争目的所需要的个人牺牲而动摇。这就造成了莱辛和其他启蒙主义者所同样固有的那种把古代理想化的特点，使得他打算把古代英雄的感情行为当作德国“第三等级”的模范。而在实际上，德国“第三等级”与这种古代模范是差得相当远的。

“在罗马共和国的古典严肃的传统中，——马克思关于一七八九至一七九三年的法国资产阶级革命写道——资产阶级社会的斗士们找到了必需的理想和艺术形式，以便不让自己看到自己斗争的资产阶级

[1] 参看，例如，迦南著：《莱辛，现代德国文学的奠基者》，剑桥，一九四九年，第八四——八五页；诺尔特著：《莱辛的〈拉奥孔〉》，兰莎斯特尔出版公司，一九四〇年，第二八——三九、五七、五九、六一页。后一书的作者站在公开的唯心主义立场，说莱辛的主要错误是把艺术当作现实的“奴隶般的”摹拟。诺尔特自己也认为，把艺术规定为“整理过的审美经验”是艺术唯一可能的定义。

狭隘内容，以便把自己的热情保持在伟大历史悲剧的高度上面。”[1]

“召唤死人”的做法在莱辛那儿正像在十八世纪革命资产阶级民主的代表们那儿一样，“是为了赞扬新的斗争”[2]。“不应该忘记：在十八世纪启蒙者（他们被认为资产阶级的向导）写作的时候，在我们的四〇——六〇年代的启蒙者写作的时候，一切社会问题都归结到与农奴制度及其残余作斗争。”“因此，资产阶级的思想家在当时并没有表现出任何自私的观念；相反地，不论在西欧或俄国，他们完全真诚地相信共同的繁荣昌盛，而且真诚地期望共同的繁荣昌盛，他们确实没有看出（部分地还不能看出）从农奴制度所产生出来的制度中的各种矛盾。”[3] 莱辛对古代的崇拜，是他对于旨在取代他所憎恨的农奴制秩序的那种社会关系的和谐性质信仰的表现。他按照古代英雄的楷模来想象从封建农奴制压迫下解放出来的新人，这些古代英雄在他看来是正常健康的人类本性的永恒规律的体现。同样地，从宫廷的浮华和虚拟的庄严、矫揉造作的热情、牺牲性的宗教道德等等解放出来的新兴艺术，在莱辛看来，就是古代艺术的继续，这种艺术在自己的形象中非常适时地把真与美结合起来，把自然的人性与英雄的气概、个人自由与公民义务的自觉联结在一起。

莱辛在某种程度上是有理由把古代世界看作健全人性发展的“标准”的。他把古代艺术看作艺术的古典规范形式的观点，在某种范围内有它的正确性，在这种范围内，按照马克思的说法，古代（译者按：指古希腊）是正常的“人类社会的童年”，它所创造的艺术珍品对于遥远的后代仍然保持着“标准”和“不可企及的规范”[4]的意义。莱辛把古代艺术当作艺术的标准规范的观念应该以对古代世界的历史观点作补充：把古代看作人类发展中不可重复的具体历史时期，在社会发展史中占有严格固定位置的时期。只有在这种观点的基

[1] 《拿破仑第三政变记》，译文见《马克思恩格斯论艺术》，第一卷，第一八八——一八九页。——译者注。

[2] 同上，第一八九页。——译者注。

[3] 《列宁全集》，第二卷，第四四四——四四五页。——译者注。

[4] 《政治经济学批判导言》，译文见《马克思恩格斯论艺术》，第一卷，第九六页。——译者注。

础上，才能产生比莱辛的观点更为深刻的、历史主义的艺术理论和诗的理论。

在莱辛关于艺术的“造型的”原则与“诗的”原则的区别的思想后面，实际上隐藏着关于古代艺术与资产阶级艺术的历史性区别的萌芽观念。正是从这个精神出发，席勒在他对“素朴的”诗与“感伤的”诗所作的比较评价中重新理解了《拉奥孔》的基本思想；浪漫主义者和黑格尔在所提出的关于“古典主义”与“浪漫主义”艺术形式的区别的学说中这样做了。然而莱辛自己仍然没有从他所确立的诗与造型艺术的区别中得出历史主义的结论。他认为，在《拉奥孔》中所描述的绘画－造型原则与诗的原则的对立，对于古代艺术与近代艺术具有同等意义。

在某些方面，莱辛超出了十八世纪其他西欧启蒙主义者们的水平。马克思在《剩余价值学说史》中提出了关于资本主义生产敌视诗和艺术的学说，指出，莱辛就已经超出把人类历史当成简单直线进步的观念，并且嘲笑过“十八世纪法国人的幻想”，即：在资本主义社会中（由于它在机械方面比古代进步）可能创造出史诗。[1] 与十八世纪法国启蒙主义者的主要人物相比较，莱辛的观点中具有更多的辩证法和历史主义思想的个别萌芽。

然而，像其他启蒙主义者们一样，莱辛依然是从抽象观点考察“人类本性”。他不了解，人是历史的产物，是社会关系的产物。一切时代里“正常的”、健康的人类本性，——依莱辛的看法，也像十八世纪其他启蒙主义者看法一样——是不会变化的，因而，艺术规律也是不会变化的。

但是，如果根据以上所说的莱辛美学思想上的一些缺点而忘却了构成《拉奥孔》基本内容的深刻、有力和成功的东西，也会造成最严重的错误（正如许多现代资产阶级美学史家那样）。前面已经指出过，赫尔德对《拉奥孔》的批评意见不仅清楚地揭示了莱辛思想的弱的方面，而且也清楚地指出了莱辛思想中直到今天仍然保持现实意

[1] 《资本论》，第四卷，《剩余价值学说史》，译文见《马克思恩格斯论艺术》，第一卷，第二七三页。——译者注。

义的那些特点。

赫尔德公正地指出莱辛的定义不够灵活，指出他对艺术及其各个形式的历史发展问题了解得不够明确。但在对《拉奥孔》思想的批评中，赫尔德自己在很大程度上招致了另一个恰恰相反的过失，这种过失对于所有后来的资产阶级美学和艺术理论都具有不同程度的代表性。美学概念的灵活性、变化性和历史性的思想在赫尔德那里变成了否定莱辛所确立的艺术客观规律的理由，变成了论证美学上相对主义思想和承认主观的“创造自由”的理由。

莱辛的思想的力量，使他得到巨大的成功并对进步的艺术产生广泛的影响，这种思想的力量在于他承认艺术和文学的现实主义本性。照莱辛看来，艺术和诗歌是客观世界的反映，它们揭示客观世界的各个方面。诗和造型艺术规律的区别本身，按照莱辛的看法，是由它们对离开人们意识而独立存在的外界现实的特定方面进行不同程度的描绘的能力引起的。

与莱辛相反，赫尔德正确地强调了感情和想象在艺术中的积极作用。但他在承认想象的积极作用时却作出了错误结论，说诗对现实的关系问题比起它发挥抒情作用和审美作用的能力问题来，是次要的问题。赫尔德认为，诗的基本法则在于主观地作用于人心灵的“效能”、能力，而不是描绘外界现实的能力。这一想法给艺术中的主观主义打开大门，把诗推上脱离外在客观世界的道路。

赫尔德关于艺术创作的规律和形式的历史变化性的思想中，也有着同样的矛盾。莱辛论证造型艺术和诗各有自己独特的客观规律时，目的是为了在艺术的自由与必然的相互关系问题上确立具有辩证精神的理解。照他看来，画家和诗人应当从对各自艺术的客观规律的理解出发，在自己的创作活动中依据这种理解。莱辛在给古典主义美学的教条主义性质以致命打击的同时，并没有否定艺术创作中的必然性和规律的作用。他力求把从艺术创作的本性及其对现实的关系中抽绎出的规律与教条式的古典主义“准则”对立起来。而在青年时代的赫尔德那里，除了有关艺术创作的历史制约性和形式特征的思想之外，我们所遇到的是有关“天才”艺术家主观的创作“自由”的宣传；我们发现他不仅反对教条式的古典主义理论“准则”，而且不承认艺

术中有任何客观规律和标准。莱辛在《汉堡剧评》中揭示过赫尔德及其他“狂飙突进运动”的早期代表们观点中的这种弱点。

赫尔德批评《拉奥孔》的许多有关的思想，在德国浪漫主义者们的美学思想里得到了进一步的发展。浪漫主义者不仅在理论上，而且在实践上——与《拉奥孔》的基本思想相反——企图打破各门艺术及其各个种类和体裁之间的牢固界限。在浪漫主义时期，莱辛所反对过的关于“诗式的”画和“画式的”诗的主张重新又流行起来，同时获得广泛发展的还有文艺中其他的中间形式——从“音乐式的”雕塑到“抒情诗式的”戏剧或小说。

十九世纪摧毁艺术中的僵化牢固的清规戒律的要求，反映了（正如别林斯基所清楚地了解的那样）历史生活及其矛盾的日益增长的复杂性。但在同时，资产阶级艺术的发展不断地广泛地产生主观主义倾向，产生忽视艺术创造的客观规律和客观标准、随意混淆各种风格体裁的倾向。这种倾向表现了资本主义现实的混乱方面，表现了它敌视人的、反人道主义的性质。莱辛逝世以后，这种倾向在艺术中造成了不少的病态现象。在与这种病态现象的斗争中，《拉奥孔》的基本思想直到今天还充分地保持着它的历史意义。

反动的资产阶级艺术家和艺术理论家们今天往往剔除文学艺术的任何生活内容。他们不仅否定艺术规律的客观性质，认为艺术家主观的“世界幻象”和“要求形式的意志”是为他所需要的唯一的规律，而且抹杀各门艺术之间的区别，宣扬那种与形体的世界、现实的运动、发展、社会人的思想感情等等失去一切联系的“抽象绘画”和“抽象音乐”。同现代反动资产阶级美学上唯心主义的各种流派相反，莱辛力求揭示各种艺术的特点，以便更加巩固它们与生活的联系。由此可以说明，莱辛关于诗画特性的学说不仅在今天未失掉意义，而且具有特别迫切的现实意义：在反对反动资产阶级的颓废主义美学和文艺上的无政府主义倾向、顽拒好斗的主观主义和形式主义的斗争中，它是一种重要的武器。

以冷漠死板的景物描状代替生动的动作，对生活的抽象理想化，以相对主义否定艺术规律，宣扬无限制的“创造自由”——所有这些曾经为莱辛所反对过的艺术上和美学上的消极现象，在今天仍然是

先进现实主义艺术的凶恶的敌人。因此，对于《拉奥孔》的研究不仅仅十分有助于了解十八世纪文学、绘画的中心问题。许多为莱辛所提出的问题，对于旨在有效地描绘我们时代的社会斗争、戏剧性冲突和人类矛盾的现代现实主义艺术来说，仍然是有意义的。马克思主义理论有助于为这些问题找到新的、更加深刻的答案，克服在解决艺术基本问题上的矛盾。这些矛盾是十八世纪启蒙主义者们的观点中由于当时的历史局限性而固有的。

莱辛的美学思想，正像德国人民过去所创造的一切优秀成果一样，有着巨大的国际意义；直到今天，在现实主义美学和先进思想的艺术问题的研究领域中，它仍然是创造性的思维的光辉范例。

（杨汉池译）

赫尔德的文艺观点*

〔苏联〕B. 日尔蒙斯基

二

约翰·高特夫利特·赫尔德（一七四四——一八〇三）生于东普鲁士莫龙根镇上（当时镇上居民达到一千八百人）路德新教教会里的一个贫穷的执事的家里。赫尔德的童年和青年时代是在贫苦的环境中度过的。他能获得教育是很不容易的：依靠在老师家里作点琐事挣钱糊口和求学。幸亏在莫龙根寓居的俄罗斯团队的一个外科医师注意到这个青年的才华，偶然给予他帮助，赫尔德才能到堪尼格斯堡去获得一个小学学监的职务，同时还到大学神学院作了学生。研究神学与作牧师是在当时德国贫穷小市民家庭出身的知识分子所能找到的唯一的职业。赫尔德以后常常由于自己的职业同自己的世界观与志尚之间的矛盾而感觉痛苦。在生活的不同时期，他对宗教的态度摇摆于历史学家的人道主义的自由思想与理想的“心灵的宗教”之间。这种态度和作为“宗教人士”的赫尔德的新教的正统思想与职位始终处于冲突之中。

当赫尔德还在堪尼格斯堡神学院学习的时候，他已主要对哲学和文学感到了兴趣。当时，他在大学听康德的讲课，阅读卢梭的著作以

---

* 本文原系《赫尔德选集》（苏联国立文学出版社，一九五九年）的序言，这里的标题是我们加的。原文共九节，第一节为概述，与下文多所重复，第九节为结束语，此处概予删节。第七节介绍赫尔德的历史观，我们作了一个简单的提要。译出的第二、三、四、五、六、八节，也作过一些删节。——编者注。

及同哲学家和虔诚信徒哈曼相结识，在这些影响下，他的世界观逐渐形成。

赫尔德是在康德还没有建立完整的哲学体系的时候同他相识的。六十年代康德深受英国经验主义、尤其是休谟的怀疑论哲学的影响。听康德讲课以及和康德的私人交往，使青年时代的赫尔德对德国占统治地位的莱布尼茨和沃尔夫学派的教条式的理性论产生了怀疑态度，从而促进了他在哲学上的独立发展。在美学领域中，康德当时也遵循英国经验主义的思想，以艺术感受的心理为基础来观察艺术问题。这也正是年轻的赫尔德以后与之接近的观点。

通过康德，赫尔德接触到卢梭的著作。这些著作对他的发展起了决定性的影响。作为全欧精神趋向的"卢梭主义"，是和法国第一次革命前夜的资产阶级的启蒙思想的危机有联系的。法国革命揭示了典型形式的新的资产阶级社会矛盾。它显示出：十八世纪伟大的启蒙学者所宣扬的理性王国实际上是私有者利己主义的王国，是资本主义剥削的王国，因而它引起了对启蒙运动思想的反拨，这表现为十九世纪初叶的浪漫主义。但是这次反拨，还在法国革命发生以前的年月里，在启蒙运动自身的内部就已在酝酿。在西欧各先进国家里，当法国革命风潮来临以前，资产阶级社会的矛盾就十分明显地暴露出来了。启蒙学者的理性的乐观主义已经动摇，认为资产阶级进步的观念引起广大民众的怀疑，这种进步以新的、更严重的剥削形式威胁着他们。从十八世纪三、四十年代以后，这些"前浪漫主义"思潮的祖国乃是英国——它是在十七世纪就已经完成资产阶级革命的国家。在法国十八世纪中叶，卢梭起而对资产阶级文明进行革命的批判。他那面向过去的人类康乐的原始（"自然"）状态的乌托邦，一方面是对以私有制与人奴役人为基础的阶级社会的揭露，另一方面则是对宗法制的简朴风尚、文化的落后以及"自然"与"情感"等，加以感伤主义的理想化，以与理性及理性文明相对立。

与革命前的法国不同，德国在十八世纪资产阶级革命还没有成熟，还不存在第三等级的广阔社会运动的前提，卢梭学说的政治方面的革命因素便退居到次要的地位。"狂飙突进"时期的德国卢梭主义者追随卢梭，批判资产阶级文明，但同时也把宗法社会、"简朴的民

族”加以理想化，宣扬感伤的“民粹主义”，并把自然和直接的情感同文化、理性一般地对立起来。赫尔德在青年时代，经历过“卢梭主义”的时期，这促使他形成民主主义的同情心，引起他研究原始文化与民间创作的兴趣。赫尔德追随着卢梭，在文学领域中批判“有教养的社会”的书卷气的文艺，认为它是脱离人民大众的上层文明的成果，并且提出通过面向民间文学以复兴德国民族文学的纲领。与此同时，赫尔德像其他德国的卢梭主义者一样，把这种先进的民主思想与同情同非理性主义的“文化上的悲观主义”的某些特点结合在一起。这些特点，在他活动的初期，当他是“狂飙突进”文学的主要思想家时，表现得特别明显。然而我们不能像德国资产阶级文艺理论界所普遍认为的那样，根据青年时代赫尔德及其战友的世界观的这些因素，便认为他的学说仅仅是启蒙运动的反拨。赫尔德的哲学，像“狂飙突进”的文学一样，是革命前第三等级思想的德国样式；它可以归入作为全欧运动的资产阶级启蒙运动的范围，虽然它具有标志十八世纪德国小资产阶级的发展所特有的非理性主义的某些特点，它整个充满了启蒙运动时代的批判精神，充满了启蒙运动的革命的人道主义和反封建的倾向。

德国人所诠释的“卢梭主义”，和堪尼格斯堡的哲学家、赫尔德的朋友和老师哈曼的学说，有着渊源关系。当代人，包括歌德在内，都把哈曼认作“狂飙突进”时期文学运动的创始者。

哈曼（一七三〇——一七八八），与自己的同乡康德相反，并不是学院式的学者和体系的建立者。他的世界观，和他的独特的个性的特点密切有关。这种世界观乃是以片断的笔记、格言、寓言、预言等形式来表达的某种“生活哲学”。哈曼同德国理性主义这种抽象知识体系进行一贯的斗争。他仿效英国经验主义的先例，在感性经验所能认识的客观世界中寻求认识现实的泉源。但是哈曼把经验的概念弄得神秘化了，使它丧失了理智的因素，他把“经验”理解为具有宗教色彩的直觉，这种直觉可以用“信仰”一词表示。对哈曼来说，真理不是逻辑推理的结论，而是直觉所能直接觉察的实际事实。从他的观点看来，抽象理论的知识使直接感觉所能了解的现实的丰富性变得贫乏化。“直接感觉与论证之间的差异，犹如动物与其骨架之间的差

异。”因此他便从形而上学的演绎法转向作为认识现实的泉源的历史经验。哈曼以宗教的具体历史形式，来对抗启蒙派自然神论者所宣扬的以理性为基础的普遍的“自然宗教”的纯理性主义的抽象理想。“如果说福音书真的产生于罗马统治时代的巴勒斯坦，而不是出于文人之手，那么它们的文笔的特点足以证明编者是谁，足以证明这些书编于何时何地。”因此哈曼不由自主地给那种把宗教理解为历史现象，把所谓“圣经”理解为历史名著的看法铺平了道路。在这一点上，赫尔德是他的追随者。

哈曼的直觉论在十八世纪德国哲学思想的发展前途上的历史意义，并不在于它带有德国虔信主义的宗教情绪特色的正面内容，而在于它针对以前德国启蒙运动的抽象理性论的批判因素，在于它揭示客观现实的矛盾，并因而为德国古典唯心主义的辩证法作了准备。我们可以看到，黑格尔和歌德，尤其是青年时代的歌德，对哈曼在德国哲学思想发展上的作用所以给予高度评价，其原由也正在这里。

哈曼的直觉论具有情感的性质。他把完整的个性的紧张热烈的感情同冷静的论理相对立。“失掉热情与激动的心就像没有概念和大脑的头。我怀疑基督教徒是否会需要这样的心与头。”哈曼认为，诗人的天才是有创造性的人的直观认识的负荷者。哈曼第一个把英国诗人杨格关于自然天才“独创性作品”的理论移植到德国的土壤上来。这一理论对于德国“狂飙天才”的文学理论起着奠基的作用。

情感因素在哈曼的美学中具有异常重要的意义，他的美学在他的小册子《美学手册，用玄奥的散文写成的叙事诗》（一七六二）的格言中，叙述得最为充分。哈曼认为诗歌是关于现实的直觉的感知的表现，是直接的、强烈的感情的表现。诗歌用动人的、热情的语言，用感性的和形象的语言来讲话。“感情和热情用形象讲话，它们所认识的也只是形象。在形象中蕴藏着人类认识与幸福的全部宝库。”因此，哈曼将原始人的感性的、形象的语言称为诗歌；他在原始的意识中发现非理性的、依他看来是一切诗歌基础的基础，因而他引起青年赫尔德的类似的思想。哈曼写道：“诗歌是人类自己的语言。正像园艺早于农业一样，绘画早于文字，歌唱早于朗诵，譬喻早于推理，交易早于商业。我们祖先的安息是埋头大睡，他们的运动便是狂热的跳

舞。他们默坐了七天，当他惊异或感悟到什么，开口说出了流行的成语。”

哈曼既不是诗人，又不是文艺批评家，而是一个对语言与诗歌问题非常感到兴趣的哲学家。他讲授给赫尔德听的、关于原始文化、民间创作、语言的起源，对于圣经的与莎士比亚的诗篇的见解，都对赫尔德起了巨大的影响。他那摆脱了德国非理性主义所特有的故弄玄虚的宗教色彩的言论，关于把历史经验看作认识现实的基础的见解，关于艺术创作的感情基础、关于“独创的个性”的创作特点等言论，对于以后“狂飙突进”时期的思想发展有着重大的影响。

从堪尼格斯堡大学毕业以后，在一七六四至一七六九年间，赫尔德在里加作牧师与教师。在这里出版了他最初的两部有关文学的著作（《关于近代德国文学的断片》，一七六七——一七六八；《批评之林》，一七六九）。这两部著作立刻使他获得了广泛的声誉，大家认为他能够批判地重新评价德国启蒙运动的先进文学思想遗产，是莱辛的有独立见解的继承者。

由于对自己的职业情况的不满与对宗教的怀疑，赫尔德离开里加到国外去旅行。他的从里加到南特的海上旅行（一七六九）日记，鲜明地描绘了年轻的“狂飙派”的精神面貌和他的初次进入生活。

青年赫尔德对实践活动的幻想是很有特征的。他认为自己是里夫良狄亚的改革家，“第二个萨文黎、加尔文、路德”，他们“消灭野蛮，和无知斗争，传播自由与文化”。他想挣脱狭隘闭塞的德国社会关系，奔向俄国的较为广阔的文化和启蒙的活动天地。在里加度过五年之后的他，把俄罗斯看作自己的第二祖国，他倾心于叶卡杰林娜二世的“启蒙”计划，幻想写一本“关于人民的、尤其是俄罗斯人民的真正文化”的书献给她。

在他的海上旅行的日记里，谈到了当代的法国。对这位德国批评家来说，法国乃是一个生活在“过去的废墟之上”的、具有衰老的上层文明的国家。路易十四的时代消逝了，孟德斯鸠、伏尔泰和卢梭的时代也过去了，现在来到的是模仿者、“百科全书”、“辞典”、“歌曲和喜剧”的国土。法国的文化与文学醉心于“社会的俗套”，其中，“帝制精神”和“宫廷色调”占据上风。外表的“堂皇”与

"冷静的、健全的理性"代替了直接的情感，到处占统治地位的是好的"趣味"，而不是"天才"。"在法国的喜剧中，真正的笑绝迹了，恰像在他们的悲剧中真正的热情（激动）绝迹了一样。""我听过许许多多歌剧，在其中真诚地表现出来的天性和热情连一点点模糊不明的影子都听不到。"

这种尖锐的批评使人回忆起卢梭对旧日法国宫廷－资产阶级文明的猛烈揭露。赫尔德的批评与其说是从民族主义的情感出发，毋宁说是从青年德国文学的民主的好恶情感出发。然而尽管这位德国批评家有这样的看法，十八世纪的伟大的法国启蒙主义者孟德斯鸠、伏尔泰，尤其是狄德罗和卢梭，却对他的世界观起了决定性的影响。他在巴黎认识了狄德罗，并称之为"法国的优秀的哲学家"。他同情地指出狄德罗在戏剧改革方面的经验，在日记中自称为他的追随者。但是赫尔德游历法国的总的观感是不好的，他给德国朋友的信件可以作证："巴黎集中了构成艺术与文化机构的趣味与华丽的一切；但因为趣味不过是关于美的最肤浅的概念，而华丽常常只是给美填补空白的美的标志，因此，法国怎样也不能使我十分满意，它真正使我厌恶。"

赫尔德对法国的后一意见，尤其是对法国文学的意见，直到革命前一直没有改变。革命才第一次激起他对法国人民的深切同情，而在这以前，他不止一次地表示："现在在诗歌方面没有一个国家像法国那样贫乏"。"法国的诗人是效颦者，是寻章摘句的人，给他们加冕的巴纳斯是在玩弄诡计。多么肤浅的巴纳斯啊！""他们的诗歌是首都的或是城市的太太，人民具有的是另一种精神，他们欣赏与陶醉的歌曲与现代机智处的制造品大异其趣。至少在南方各省，他们仍然生活在良好的自然怀抱中，唱着他们的祖先的歌，跳着祖先的舞，做着祖先的游戏。"

赫尔德在捍卫德国文学与文化的民族独特性的同时，不止一次激烈反对"法国狂"，反对"造成德国民族各个阶层与阶级分裂的"德国贵族的"法国式教育"，反对轻视祖国语言与文学而把德国语言降为"奴仆的语言"。

赫尔德希望从法国出发到英国和丹麦去，希望到葡萄牙、西班牙

和意大利去旅行，但是由于路费不够，他只好就在那一年经过荷兰、比利时回到德国来。在德国，为了实现其国外旅行计划，他接受了埃丁宫廷的建议，作了伴随王嗣子的师傅。但是他在中途不得不与王子分手：他具有独立不倚的性格，很不适合于担任宫廷的职务。

一七七〇年底，在斯特拉斯堡的时候，赫尔德偶然和青年时代的歌德相识了。歌德当时是斯特拉斯堡大学的学生，不久就成为他的热诚的门徒与追随者。赫尔德比歌德长五岁，他的世界观与文学观已经完全形成。新的思想已完全控制住他的意识，他激动地、坚定地、凛然令人信服地宣传它们，无情地批评自己这个学生的陈腐的爱好，嘲笑他那种作家的自负。歌德十分倾倒于这种宣传的魅力，当时，他给自己的老师的一封信中写道："我将像雅可夫和天使斗争一样地和你斗争，直到你给我祝福为止。"赫尔德把新的文学时代的思想与感受介绍给歌德，他向歌德宣传卢梭关于自然与情感的学说及其对等级制文明的批判。他以直接的、紧张的炽热感情，以完整个性的充分感受，来与抽象思维的偏重理性的唯智论相对立。他教导歌德说：真正的诗歌乃是直接情感的表现，有独创性的诗人是不应服从规律的。他把民间诗歌——这种真正的、在其各种各样的历史形式上接近自然的诗歌——提到文明社会的书本文学的地位。在赫尔德的影响下，歌德研究莎士比亚，翻译莪相的歌曲，学习以新的观点理解荷马和圣经，把它们看作上古民间创作，他并且收集、抄录民歌。据歌德说，赫尔德第一个教导他，使他理解"诗歌全都是全世界和各国人民素有的礼物，而非某些文雅有教养的人士承继的私产。"（《诗歌和真理》，第十卷）。无疑的是，和赫尔德思想上的接近，为青年歌德的世界观奠定了基础，并且长期地决定了他的文学创作的总的方向。

赫尔德出版的研究德国民族文化与文学问题的文集《论德意志的性格与艺术》（一七七三），是赫尔德与青年时代的歌德所领导的新文学流派的宣言。这里登载了赫尔德的关于莎士比亚与民歌的论文，歌德在赫尔德影响下写成的《论德国的建筑术》，和德国中世纪史学家、德国人民的古文化爱慕者犹斯杜斯·孟采尔的历史论文。

赫尔德在当时（一七七一——一七七六）作了毕犹开堡的桑普-里别公爵府邸的宫廷牧师。这是封建德国一个蕞尔小公国的统治

者。生活在这个小城里，精神寂寞，依附于“开明”君主的宗法专制制度，这一切都在折磨着赫尔德。由于歌德的资助，赫尔德才能离开毕犹开堡。歌德转到魏玛不久，终于克服了非常不信赖这位“有自由思想的牧师”的全体魏玛僧侣界的反对，使自己的老师被聘任为小公国的教区长。赫尔德在魏玛担任这个职务以终其余生。虽然他在这里有时也很不满自己的地位，并且数次试图转任世俗职务，到许多规模很小的大学中去做教授，但却没有成功。

在八十年代，当他放弃“狂飙突进”的极端反叛的个人主义的时候，赫尔德又和歌德接近了。他同歌德一起研究并以赞同的态度评论斯宾诺莎的著作。赫尔德的哲学对话《上帝!》（一七八七）是他们交谈的反映。斯宾诺莎的泛神论的唯物主义是存在（赫尔德哲学的最高概念）和上帝同一说的基础。赫尔德想遵循“斯宾诺莎的道路”，“研究自然自身的规律而不关心上帝的私人目的”。他认为自然这个生气勃勃的实体乃是各种积极行动的力量的领域。人类的历史是自然发展的合乎规律的继续。赫尔德写道：“我在历史中寻找的上帝一定也和自然中的上帝一样，因为人只是整体的一部分，人的历史与整体，恰如幼虫与它生活在其中的蛹一样是紧密地联系一起的，在物质实体内所具有的那些自然规律，一定也在人类历史上起作用。”

像歌德一样，赫尔德当时也埋头研究自然科学。他最后的一部历史著作，以一致的发展观念把自然和人类社会联合起来。另一方面，赫尔德提出对魏玛古典主义说来是很本质的思想——以面向古代遗产的人道主义精神培养人的个性。歌德在诗歌《圣礼》（一七八五）中，以明哲教师古玛努斯的形象描绘了自己的老教师，赞同地接受了他在关于自然和人类社会发展的最后的哲学概述的见解（《关于人类历史哲学的思想》，一七八四——一七九一）。歌德当时从意大利给赫尔德写信道：“无论在什么地方，我从你那里收到什么，我都将永远感到满意，我们的观点在保持双方独立性的情况下达到了极度的接近，而我们的主要观点尤其如此。”（一七八七年五月十七日）

但是在歌德从意大利回来不久之后（一七八八），他们之间便发生了思想的分歧，由于复杂的私人关系，这种分歧更加深化了。赫尔德的民主的同情心，再一次鲜明地表现在他对法国革命的同情态度

上，这是激烈分歧的导线。赫尔德对自己的老师康德在当时已经形成独立完备的体系（《纯粹理性批判》，一七八一）的哲学的抽象唯智论，尤其是对康德的美学（《判断力批判》一七九一），感到非常的敌视；赫尔德晚期的哲学著作《形而上学批判》（一七九九）和《喀里贡》（一八〇〇），其矛头便是针对着康德，非常激烈地展开了论争。因此他反对席勒的康德派美学及其把艺术与现实对立的倾向。歌德虽然不赞同席勒的康德狂，在这方面他和自己的老师接近，但是歌德和席勒的友谊与合作却是他同赫尔德发生分歧的另一原因。

在当时赫尔德根据自己的历史知识渊博，不承认在魏玛越来越巩固的古典主义的特权。赫尔德在论文《伊杜那》（一七九六）中，建议德国诗人利用斯堪的纳维亚的神话，因为它比古希腊罗马神话更为德国人民所喜爱。这篇论文成为他离开席勒团结魏玛古典派的杂志《时代》的原因。赫尔德认为，古典派的歌德首先是一个形式大师，不关心描写的内容，因而甘愿为了美而牺牲道德。在和魏玛古典主义者美学中的形式主义倾向进行斗争中，赫尔德越来越走到狭隘的道德论的观点上去。在《鼓励人道的书信集》里，他公开攻击歌德，指责后者的美学上的非道德论。赫尔德告诫说："在艺术作品中，形式不是一切，而且不应该把人民不习惯的形式强加给他们。""爱惜我们民族的质朴罢！纵然你认为那是笨拙的质朴！""每个民族都有其自身的一套礼仪，它们表现为道德观念与道德情感，任何任意抄袭外族的行动都不应使人民离开这种礼仪。""如果'道德'一词在我们这里变成嘲笑的对象，那是极不合德国人情的。"

赫尔德老人的这些文学观点，使一些年轻的浪漫主义者也疏远了他，其中包括在康德和歌德的精神熏陶下的史雷格尔兄弟，而他们在当时，是仰赖赫尔德才获得历史主义的观点与非常广泛的艺术爱好的。仅在感伤的民主主义者让-保尔·雷赫契尔身上，赫尔德才又找到一个学生，后者像赫尔德本人一样，与"狂飙突进"的文学传统有联系，而对歌德与席勒的古典主义抱着敌对情绪。赫尔德晚年在魏玛的生活很不愉快，他和他赖以生活的公爵发生私人冲突，而他的反对取得胜利的魏玛古典主义原则，又始终软弱无力。

三

青年时代的赫尔德，在其早期的评论文章里是作为莱辛的学生与后继者而出现的。《关于近代德国文学断片》（一七六七——一七六八）是企图作为对莱辛的《文学书简》的续篇与笺释的。《批评之林》（一七六九）则是从分析《拉奥孔》并对作者的美学理论提出批判性的订正开始的。

莱辛在《拉奥孔》（一七六五）中，追随理性主义美学家划分艺术与各种文学体裁任务的总倾向，提出“绘画与诗歌的界限”的问题。把有名的拉奥孔塑像与维吉尔的《伊尼特》中同一题材的短篇小说相比，便是解决这一问题的出发点，古希腊罗马的艺术与诗歌的典范则是审美判断与评论所遵循的典型的例子。

根据莱辛的定义，绘画“活动于空间”，即是说，它描写并存于空间的物体；而诗歌则“借助于清楚的音节活动”，它发展于时间的持续中。莱辛援引荷马史诗里的例子（阿喀琉斯的盾牌、潘杜洛士的弓、阿伽门农的朝笏等），从而证明，古希腊诗人在物体的描写中，根据艺术的必然规律，把并存于空间的东西变为有时间持续性的东西（例如，荷马讲到盾与弓的制造，从而“景象”便为物体的某种历史所代替）。莱辛这本著作的目的，在于反对十八世纪中叶德国铺叙的诗歌：莱辛反对当时早期德国市民文学中广泛流行的静态的铺叙，实际上他在提出一种积极的诗歌、描写动作的诗歌（поэзия действия）的新理想。

赫尔德使莱辛的基本定义更加确切，他在《批评之林》第一集里，指出绘画对其材料（形式与色彩）的关系是与诗歌不同的，在诗歌中，可感的材料（声音）不是起独立影响的手段，而只不过是意思的体现者。诗歌的作用不限在词句发出声音的时间长度和连续性以内；它是以词句所固有的“力量”为基础的，词句的这种力量“虽然通过我们的听觉来传达，但却直接影响我们的心灵”。诗歌通过词句的意义影响“低级的精神本能”，亦即影响情感与想象，尤其是想象；由于“幻想”，我们能把艺术作品作为整体，作为一幅我们想象中的图画再制出来。诗歌的这一最重要的方面——“对心灵的

影响”，“能”——被莱辛忽视了。然而简单的时间持续（“演替性”）没有力量是不足以造成效果的。如果说荷马是作为时间的持续描绘了阿喀琉斯的盾或者潘杜洛士的箭法，那只是由于以行动的向前发展为基础的史诗的一般特性就是如此。赫尔德说，不能因荷马描写了行动的向前发展，从而像莱辛所认为的那样，得出结论说，诗歌总是限于描写前进运动的。赫尔德以自己的历史比较的观点来和莱辛的这一结论相对立。在古希腊，有和荷马抱不同的艺术美的理想的诗人（品达，阿那克列昂），也有创造背离这种理想的史诗作者（莪相、弥尔顿、克罗卜史托克）。但是即使在荷马那里，前进发展的目的总是力和能，决不是时间的“持续”本身。描写阿喀琉斯的盾或潘杜洛士的弓，应该使我们感到它们的“感力”：当潘杜洛士发箭中的时，我们应该“发一下抖”。

赫尔德把两种艺术加以区别：一种类似绘画，能创造物体（德文 Werke，希腊文 εργον），另外一种像诗歌则借助“能”（德文 Energie，希腊文 ενεργεια）而起作用。他认为诗歌是属于“能”的（亦即活动的）艺术。赫尔德就莱辛所提出的“铺叙的诗歌”的问题说：“动作，激动，情感！我最最喜欢它们出现在诗行里；我最憎恨僵死不动的铺叙。”这样，对诗歌作品要求情感充沛、动作、“力”或者“能”，足见赫尔德战胜了理性主义的美学，这种要求成为“狂飙突进”时代的文学的主要要求。

在《批评之林》第二、三集里，赫尔德和莱辛一起进行论战，反对古典派语文学者克洛戴茨及其学派，认为他们是以反历史的、形式主义和唯美主义的观点来解释古艺术与诗歌名著的代表人物。赫尔德后来以温克尔曼的历史观点来与古代文明的解释者的克洛戴茨相对立。

《批评之林》第四集（它始终没有付印）又反过来讨论在《批评之林》第一集中已提出过的美学的一般问题。

赫尔德在反对当时在德国占统治地位的美学上的理性主义的论战中断言，艺术的趣味乃是历史的概念，不能预先加给它以一成不变的形式。它是随着人的精神发展——从原始的不自觉的本能的生活到自觉与理性——而发展的。趣味的不同是由于人的心理状态不同所致，

而心理状态之不同又是为不同的地理环境与社会环境所决定的。“在世界上各地方的人的天性并不完全相同。感觉的弦索的排列不同，能够引起还处于休眠状态的弦索发生最初振荡的各种物体和声音彼此不同；用不同方式拨弦并且仿佛能使拨出的好的声音永远保持的力量也不相同”。赫尔德认为，在这里不能说一切人们“天赋的理智”是一模一样的：格陵兰人与果田托特人[1]，农夫和学者，他们的天赋的理智是不同的。社会环境和教育加剧了这些差异。“甚至秉赋相同的两个人也会变成完全不同的人：如果一个人从年轻时眼睛看惯了中国型的美，而另一个则看惯了希腊型的美，如果一个人听惯了非洲的类似猿啼的音乐，而另一个则听惯了意大利的谐音。”因此，艺术中存在着不同的风格，这取决于“时间、习惯与民族”。“严峻尚武的民族的音乐以其热情狂烈激励人心，使人赴敌而不顾死生，此酒神赞歌与堤尔泰俄斯的歌曲之所由产生，这种音乐不同于令人心荡魂销的吕底亚的柔和箫声，后者只是如泣如诉，以爱情和醇酒的幻想来温暖心灵……”“希腊、哥特、摩尔式的风格在建筑术和雕塑上，在神话和诗歌中”彼此很少相似之处。赫尔德说，艺术的风格是“一种盲螈（протей），它在世界各地随着所呼吸的空气而变化其形态”。

赫尔德虽不否认全人类的美的理想，但是根据他的意见，这不应该是由“先天的或人为挑起的固执”、“念念不忘自己教区的完美”而引起的狭隘地区的和民族的理想。他的美的理想是包罗万象的，它应该把“一切时代和一切民族，一切艺术和各种各样的趣味”都包罗在内。赫尔德说，“趣味的领域像人类历史一样无边无垠”。以后赫尔德曾试行论证美学的这种包罗万象，像人类历史的包罗万象的概念一样。它在这里是艺术与文学的历史比较研究的美学前提。

在美学的体系中，赫尔德基本上追随着英国的经验感觉论者。在这里，他从起源上看艺术，认为艺术来自感觉：绘画来自视觉，音乐来自听觉，雕塑来自触觉。这一论点是赫尔德的观点具有独创性的一面，以后他在专题论文《雕塑术》（一七七八）中把它加以发挥，这篇论文以数种草稿保留下来。赫尔德认为视觉仅能使人感知平面上的

[1] 西南非洲的民族之一。——译者注。

线条和色泽，而“实体的空间”——物体的体积的概念则需由触觉提供。因此和形、体的美相联系的一切都不是视觉的概念，而是触觉的概念，应该从触觉出发加以解释。赫尔德不只一次地谈到视觉是最明显的、表面的和冷淡的感觉。“视觉是最冷静的一种感觉；它见到的是摆在面前的、而且总是彼此并列的物体。”听觉，尤其是触觉，和物体的接触则要深得多，直接得多。在《雕塑术》中，赫尔德说，“一个情人，如果他心平气和地从远处凝望着自己的爱人宛如望着一个图画的平面，并且满足于这一点，那么他是不幸的！如果一个阿波罗或者赫克里斯的塑造者从来没有紧紧地拥抱过类似阿波罗的身躯，甚至在梦里也从没有抚摩过赫克里斯的前胸后背，他也是不幸的。”用赫尔德的话说，希腊人的雕塑乃是“他们的有感觉的手的精妙绝伦的创作，恰像他们的写作是人的感觉细腻的鉴赏力的创造一样”。把触觉当作最直接地、感性地、直觉地感知现实的审美的表现——赫尔德的这种感觉论的观点，被青年时代的歌德和“狂飙天才”所接受。歌德在一七七一年写道：“视觉是最冷静的一种感觉，它只能给人以知识。因此我可以断言，细腻的心不能只喜爱视觉所喜欢的东西……视觉只是其他感觉的准备阶段。”青年时代的歌德不只一次地把自己作为诗歌创作者同能在肉体上触到“指端”的创作力量的雕塑家相比较。

对于赫尔德来说，作为理性主义美学的基础的美的概念，不是研究的开端，而是研究的终结：它是长期而复杂的历史发展的产物。感觉发展的历史，应该作为艺术发展的历史的指导线索，而在艺术发展的历史中，却反映了人类的历史。这些问题在未完成的《批评之林》第四集的手稿中还没有加以详细分析。赫尔德关于音乐的产生和它与诗歌、舞蹈的最初的联系的看法，具有最重要的意义，因为，依赫尔德看来，音乐发生于原始的语言，“歌唱的”语言，——那是原始人强烈激动的表现，与之同时产生的是面部表情与手势，从这里又发展了舞蹈这种“可以看得见的音乐”，这种姿势的艺术。赫尔德在他的《断片》里较为详尽地探讨了这些原始语言和诗歌的问题。

四

出现较早的《关于近代德国文学断片》（一七六七——一七六八）在题目上和莱辛的《关于新文学的书简》相接近，它所探讨的是建立德国民族文学的问题。赫尔德追随着哈曼，在其第一集里从语言问题开始，从其中寻求诗歌的本质及其起源的问题的答案。

赫尔德认为，语言并非文学创作的机械的工具，因为它是一切人类思想的形式，这种形式在某种意义上决定着它自身的内容，但同时又被内容所决定。"语言乃是成为看得见的思想的广阔领域"。人的思维的范围决定于语言。因此认识的理论应该依靠语言的研究，这是赫尔德以后在反对康德的《纯粹理性批判》时在《形而上学批判》里所提出来的见解。"适应于民族的风习和思维的特性"而形成的民族语言，以各自的特点决定着各该民族的文学的特色，因为"文学在语言中成长，正像语言在文学中成长一样"。

赫尔德把语言的发展分做几个阶段，他把这几个阶段和人生的年龄相比。然而比起这个作者本人称之为"关于语言年龄的小说"更为重要的，则是语言发展的两个主要阶段——原始民族语言和文明民族语言的根本性的对立。原始民族的语言是支配着原始人的心灵的直接情感、冲动、热情、快乐与惊异的表现。这是感性具体的、形象的、歌唱的、有韵律的语言，常常有手势伴随着，它富于嗟叹，句法结构自由，但却很少抽象的概念。到目前为止真正诗歌的语言就是这样，赫尔德重复哈曼的话说，诗歌比散文悠久；在还没有作家与书籍的时候，诗歌就已产生了。"早在散文还没有从诗歌中区分出来，没有获得发展并臻于完善之前，各民族已经提供了卓越的诗歌典范了。"

文明民族的语言是悟性的语言，是散文。它的特点不是美与丰富性，而是逻辑的确切，富有抽象的概念，同义词的严格分辨，（而大量的同义词往往是原始语言和诗歌语言的特点）以及反映逻辑思维进展的有规则的句法结构。"语言的规则性减少了它的丰富性"。根据赫尔德的见解，当代法国语言便是这种有规则的，但却贫乏与单调的"书面的"语言。"它被称为悟性的语言"，它实际上是"美丽的

书面语言，用于诵读的语言。但是对于诗歌的天才来说，这种悟性的语言却是真正的祸害”。由此可见，赫尔德虽然把感情的语言（诗歌）和悟性的语言（散文）看作语言发展的合乎历史规律的两个阶段，但是他却把第二个阶段看作是人类文明的暮年衰落的现象。因此年轻的德国诗歌不应效法法国。赫尔德的理论为德国诗歌指出了一条道路——从把词仅仅看作抽象概念的符号的观点（这是德国理性主义哲学所确定的）转向揭示并利用词的感染力与形象性。而词的感情色彩与形象性正是“狂飙突进运动”的诗歌、首先是青年时代歌德的诗歌的基础。

赫尔德在继续研究语言起源的问题时，仍不顾它与当代文学问题的关系。一七七〇年他撰写一篇以此为题的专著（《论语言的起源》，一七七二）参加普鲁士学院发起的比赛会。赫尔德既反对当时占统治地位的人类语言的“神的”起源的神学理论，——这是在赫尔德以前不久为牧师久思米尔赫的著作重新提出并且得到哈曼支持的理论，他又驳斥了启蒙学者关于语言通过“社会契约”而产生的理性主义学说。两种理论同样出于把语言看作现成的，已经固定的现象的一种观念，在这种意义上说，它们同样是不符合历史事实的。赫尔德把语言看作人类意识的不可分离的特性，而且历史主义地对待它。在准备于一七六八年出版的《断片》的修订本中，他针对久思米尔赫的理论写道：“如果说语言从地下一出现便十分完善，有条理而又优美，像巴拉达从丘彼特的头里生出来便是光耀夺目的一样，那么我便会毫不犹豫地退避一边，屈膝下跪，承认语言是从奥林普山降下的神的现象了。”“然而在各种语言的差异中不正是包含着成千的标志，上百万的依据，足以说明各族人民正是借助于语言才逐渐学会思维，借助思维而学会讲话的吗?”因此，赫尔德认为自己的任务是“从思维这种人类精神能力的成果的发展中”去说明语言的起源。与此同时，赫尔德又与当时的第三种语言起源说——孔狄亚克的机械唯物论进行争辩，后者认为语言是从动物的叫声产生的。确实，人类的讲话中包含着动物叫声的因素，这种叫声乃是任何动物机体的情感激动的原始表现，但是人的讲话只有随着意识的发展才成为语言（我们说它获得了新质）。意识能辨别各种发音的自然现象并把它们复制为音

节清晰的话语。语言后来的发展——从它的原始的“诗的”形式、即从具体感性的、富于感情的，形象的形式到共同概念的形成与抽象化——是与人类理智与文化的发展密不可分的，根据赫尔德的见解，这种情况正好证明语言的人类本性。

赫尔德虽然由于十八世纪历史认识的水平而不能免于错误，但仍是最初的语言历史理论的创造者。他认为语言的发展同思维发展有关，而思维发展最终取决于人类社会发展，这种学说后来成为威廉·亨布尔特，斯捷恩达尔和波则布尼亚等的语言哲学的基础。在关于语言发展的两个阶段的学说中，在与之有关的诗歌起源的理论中，赫尔德是十九世纪历史语言学的两位奠基人威廉·亨布尔特和雅可布·格林的老师，而波则布尼亚的语言学方面的作诗法及其把诗歌与散文看作认识现实——形象认识与理性认识——的两个连续阶段的理论，则是上述思想在俄国学术界的进一步发展。

《断片》的第二、三两部分是在和当代德国文学典范的比较中研究当代德国文学的。赫尔德把德国的“赞美诗”和圣经相比，克罗卜史托克和荷马相比，海斯尼尔和弗克里特相比，格雷姆和阿那克列昂相比等等，从而证明当代诗人不能模仿别国的、所谓“古典的”文学的艺术典范。诗歌和产生它的那个民族的全部精神文化特点有关，因此它只有在产生它的特定历史条件中才能有机地发展，赫尔德正确地抱怨德国缺乏“有独创性的诗人，天才与发明家”，并以当代德国诗歌的模仿性质来作证明。

从这个观点来看，赫尔德关于“神圣的”圣经诗及其德国的模仿者的评述是极为有趣的。东方的大自然，犹太民族发展的历史条件，他们的宗教观念以及由所有这些条件所产生的他们的“民族神话”都决定了古犹太人的诗的特点。模拟圣经的德国诗人只能机械地复制圣经里已经丧失其现实内容的大量的诗的形象。当圣经诗人讲到黎巴嫩的雪或者“卡尔美里的可爱的葡萄架”时，这是他的国家的大自然给他启示的有特征性的形象。对于德国诗人来说，这是一知半解的空话。“升到海面、驶过他们的国土上空到阿拉维亚去的可怕的雷雨，对他们说来是震耳欲聋的马驾着耶和华的车穿过了乌云。”当代的诗人完全可以歌颂电的闪光而不必重复这些圣经的形象。赫尔

德以古犹太人的“民族神话”和其他原始民族在诗歌中对大自然的类似的观点相比，他认为，如果说在圣经诗中虹是“上帝御座”的柱根，那么在古代北欧歌唱诗人的诗中它则是巨人企图攻击天空要通过的火桥。赫尔德写道：“收集、比较并阐明各个民族的民族偏见是有趣并有益的。”当代诗人如果要遵循本民族的爱好，应该研究自己的祖先的“幻想与传说”，恰像洛卜·德·维加、普尔齐、亚里奥斯多和塔索当时所曾作过的那样。英国的叙事诗，法国吟游诗人的歌谣，西班牙的情歌，古北欧歌唱诗人的诗歌，应该与拉脱维亚的“达因曲”，乌克兰的“杜马歌”或者秘鲁人或北美印地安人的歌曲同样值得“民族歌谣”研究者的注意。“在斯基福人❶与斯拉夫人，温德人与捷克人，俄罗斯人、瑞典人与波兰人中间，仍然保存着他们祖遗的这些痕迹。”赫尔德就是这样地拟定了自己未来的《民歌集》的包罗万象的规划。

赫尔德在其整整一生中，不只一次地回到圣经诗的历史的和比较的研究上来。“读圣经必须用人的观点来读，这是一部人写的并且为人而写的书。”——这位有自由思想的人道主义的牧师在其《研究神学的书信》（一七八〇）的开头这样声明说。“旧约是用犹太人的古代的、纯朴的、农村的、诗的语言而不是用他们的哲理的抽象的语言写成的；对待它的内容的精神也应保持这样的观点。如果您想在产生这些作品的氛围中欣赏它们，您就要作为和牧人在一起的牧人，和庄稼人在一起的庄稼人，和东方居民在一起的东方土著。”在这方面，赫尔德的前辈是英国的洛乌特，他在《论犹太人的圣诗》（一七五三）一书中把圣经看作艺术作品，把它和荷马的古典艺术相“媲美”。但是赫尔德在对圣经诗的研究中加进了洛乌特所没有的历史观点，赫尔德在《论犹太诗歌的精神》（一七八二——一七八三）一书中，把旧约看作古老民族、古犹太人的民族诗歌，看作“牧人和庄稼汉的诗歌”。古犹太人的语言特色，关于自然的神话观念及其历史传说说明了这些诗歌的民族的和历史的特点。赫尔德在许多译本和他的注释中，不只一次地强调它们的民间的性质。例如，他把《雅歌》

❶ 纪元前黑海北岸草原游牧民族。——译者注。

（一七七八）看作古情歌集，认为这类歌诗的存在可以证明“所有民族处于他们的纯朴状况”。他对这些歌诗是否确为索罗门王所作，表示怀疑，他认为它们“真实地表现了索罗门时代占统治地位的风尚和关于爱情的概念，这种风尚和概念以后在犹太民族那里再也不复存在了”。这些情歌的女主人公是一位出身民间的姑娘，“一位贫苦的，纯洁的少女”，“一个纯朴贫穷的环境中的野鸽”。“简陋的农村环境，花园和田野构成了这首卓越的歌诗的灵魂。如果您在她的位置上换了一个金屋里的女王，那一切全都毁了。”赫尔德要求翻译者保留这个“原始情歌”的历史的与民族的特点。“每个歌，每一行都应尽量保存其特有的芬芳，自己特有的色彩；既不应加以粉饰与现代化，也不应使它们同它们原有的地点、时代和它们的故乡割裂开来。”赫尔德用自由诗体亲自翻译了《雅歌》的一些片断；同时他还谈到了这篇作品的德译的经过，他特别赞扬路德的无与伦比的自然、纯朴而有力的译文。为了对比，他还出版了保持着中世纪游唱歌手的风格、出于十三世纪德国佚名诗人之手的《雅歌》的改写本。

在对古希腊，罗马诗歌及其摹拟者的评论中，《断片》的作者同样持有历史的和比较的观点。根据他的见解，希腊文学史家应该不仅像温克尔曼在其《古代艺术史》中那样，只研究“希腊文学的起源、成长、变化与衰落，以及被地点时间和诗人们的特点所制约的风格差异”；文学史家还应该表现由于气候、社会制度、政制、生活方式、宗教、语言与艺术等所引起的、不同于其他民族诗歌的希腊诗歌的特点；应该指出“它的独特的、民族的与地方的美”。在赫尔德看来，恰像特洛伊的围攻与寻求金羊毛的勇士们的远征是真正历史事件在诗歌中的反映一样，奥林普与史卡曼特同样为神话的形象提供了材料，希腊人的诗的幻想“使一个强壮的雇农变为赫克里斯，一个半神化的英雄”。品达的颂歌颂扬这位胜利者，讲述他的城市、家庭和先世。“他的神话是他的祖国、他出生的城市的历史，是他的英雄的家族与氏族的骄傲，是他所歌颂的事件的史料。

因此赫尔德在强调指出古希腊诗与旧约诗的民族特点地方根源的时候，他坚决反驳自文艺复兴以来已经固定的看法，即把希腊文化与文学看作一切时代，一切民族唯一的共同的典范。他说，我们习惯于

以希腊人的目光观看整个世界，而认为一切非希腊的都是野蛮的。然而，“关于阿拉伯人，苏格兰人，美洲印地安人，斯堪的纳维亚人，中国人，格陵兰人的最新发现与报道”应该使我们看到这种观点的全部荒谬。有些民族“创造了思想宝库，不作希腊文学的奴隶或者殖民地”。“莪相和荷马，北欧歌唱诗人和品达可以并驾齐驱，他们决非相去悬殊的人物……”

赫尔德的这种信念说明了他对温克尔曼的双重态度。他尊奉能以“希腊人的眼光”看希腊艺术的温克尔曼为自己的前辈，并想以温克尔曼为典范来写希腊文学史。但与此同时，他又责备温克尔曼，因为后者是作为一个希腊人来评论其他民族，而不是“以埃及人的目光观看埃及人”，不是努力去作他的著作所涉及的一切非希腊民族的“同时代人与同族人”。另一方面，赫尔德反对温克尔曼的见解，在后者看来，古代希腊人之有自己的文化与艺术仿佛完全不依赖于任何民族。赫尔德继哈曼之后，想爬入希腊文化的“凿开的井”通向它的东方的（首先是埃及的）真正源头去。但是应当提到，在十八世纪还没有人读埃及的象形文字与巴比伦的楔形文字，考古学也还没有发现我们现在所知道的远东各民族无数古代文化遗产。因此赫尔德认为，作为历史的源泉的圣经的意义正在于它是现在留传到我们手里的唯一的比希腊还早的文化遗迹，如果没有它，希腊人在我们看来便是“最初的、唯一的、一切的一切了”。赫尔德反对温克尔曼的希腊艺术绝缘论，他提出了在各历史民族之间存在紧密的文化联系与相互关系的见解，提出了关于决定科学与艺术的历史发展的文化传统“链条”的连续性的见解。

《断片》的最后一部分第三节探讨拉丁文学，它最广阔地提出了“古典”典范的摹拟问题。根据赫尔德的见解，一切当代欧洲文学，尤其是德国文学，都受过极其强烈的拉丁影响。古代德国人的拉丁化是与他们的被奴役有关，这长久地使他们失去文化的独立性。十八世纪的古代古典文化的复兴，主要带有“罗马的倾向”。拉丁语在德国变成了学者的语言；祖国语言仍旧是“母亲、妇女和未受教育者的方言”。拉丁的古典派是压制一切独立才能的纯文学教育的园地。“读古书的糟处在于我们学习的仅仅是词章”，在于我们“要寻觅美

学上的规则与范例”。“简言之，我们是把思想与词章看作互不依赖的。”赫尔德感叹道：“古典的——这是多么可咒诅的词啊！它使我们把西塞禄说成古典的演说家，把贺拉斯和维吉尔说成古典的诗人，把凯撒说成古典的教育家，把李维说成古典的词章家；它使我们把词句与思想分开，把思想与产生思想的事件分开；它使我们习惯于按照贺拉斯作练习并力求在运用他的祖国语言上超过他。古典的这个词排挤掉能够把古代东西当作活生生典范的一切真正的教育，产生了一些自诩为博古专家、技术家，而不是再追求更高目的的人；这个词不仅把一个天才埋到辞藻堆里，使他们的头脑塞满了他们所格格不入的一团混乱的词句；并且把大堆陈辞腐语像磨盘似的压在他们头上，摧残了祖国许多开花结果的树木。”

然而大家清楚地知道，罗马人“和我们处于不同的文化阶段”，“我们的文学和古罗马文学相比，不仅具有不同的色彩，而且具有不同的结构。”因此，如果人们谈到德国诗人时说他是贺拉斯第二，谈到演说家时说他像西塞禄一样善于谈吐，谈到规世诗人时说他是卢克莱茨重生，谈到历史学家时说他是李维再世——这是没有任何理由值得骄傲的；但是如果谈到一个德国人时能够说：贺拉斯、西塞禄、卢克莱茨、李维如果生当此时，处于这一文化阶段，为了这样的目的，并为了使德国人理解而用德文来写，那也会这样写这个对象，那才是德国人伟大的、稀有的、值得羡慕的光荣。”因此，根据赫尔德的见解，有独创精神和民族性的创作才是对古人的真正创造性的摹拟。

赫尔德在和当时德国文学中的拉丁的和法国的影响作斗争时，不止一次地向德国作家指出十六至十七世纪的德国的诗歌名著（他认为古典的中古的诗歌作品在语言上是陈旧的），指出“唤醒并解放了德语的这个沉睡的巨人”的路德。他认为十六世纪德国作家的语言在感情深度与内在力量上和当代的“文明的、竞尚辞藻的语言”相比，更具有民族性，后者丧失了路德时代德语本来具有的“哥特式的庄严”的特点。就这样，赫尔德促使青年时代的歌德阅读汉斯·萨克斯的著作和十六世纪德国的市民文学。但是，赫尔德认为使德国民族文学得到革新的主要源泉则是民间诗歌。

五

赫尔德在《关于莪相与古代各民族歌谣的通信摘要》一文中探讨了民间诗歌，这一论文最初发表在《论德意志性格与艺术》（一七七三）中。

《莪相的长诗》（一七六〇——一七六五）是苏格兰的教师詹姆士·马克菲尔森的有独创性的伪造作品。马克菲尔森只从民间创作传统中借用了个别英雄的名字和无关重要的细微情节，把自己的作品冒充为第三世纪苏格兰的民族史诗，冒充为在民间口头创作中保存下来、被他从苏格兰山民的克勒特语译为英语（有韵律的散文）的史诗。《莪相歌谣》的宏伟的山景，崇高的英雄情感，叙述上的悲凉忧郁的抒情色彩——这一切都和当时的感伤主义的风格相符合，大部分同时代人（其中包括赫尔德）狂热地把它们当作“北方荷马”艺术的特点来接受。在继英国版与德译本而出现的柏莱尔医生的《论莪相的长诗》中，根据英国前浪漫主义的精神，讲到富于自由和直接的情感、富于激情与幻想的原始民族的语言和诗歌的特点——形象性与音乐性。对于赫尔德来说，《莪相歌谣》的存在首先证明了，诗歌创作的才能是一切民族的（不仅是“古典的”民族、而且也是北方“野蛮”民族的）共同秉赋；它还证明了在诗歌中可能存在着一种不同于古希腊人与荷马的美的理想。

诗人丹尼斯以克罗卜史托克的风格用古希腊的六脚韵诗体译成的莪相诗的德译本（一七六八）是赫尔德论述民间诗歌的特性与诗体的导因。赫尔德认为莪相像荷马一样是个民间歌手，马克菲尔森以他的名义出版的诗歌作品，是“尚未发达的、但却具有直接情感的民族的歌谣，是多年活在口头传统中世代相传下来的歌谣。为了同莪相的诗作比较，赫尔德援引了德国的民间歌谣，别尔西收集的英国叙事诗，斯堪的纳维亚的《伊达》和北欧歌唱诗人的作品的片断，以及拉脱维亚人、拉普兰人和北美印地安人的民间歌谣。他在广阔的历史比较研究的前景上提出民间诗歌的问题。像在语言的发展上一样，他也把诗歌史区分为同人类文化发展的总过程相联系的两个阶段。

“野蛮”的民族或者赫尔德所称谓的“生气蓬勃的”和“自由

的”民族的歌谣应该是“野蛮”的，亦即生气蓬勃的、自由奔放的、感性的、充满抒情的激动的。这不是僵死的“咬文嚼字的”，而是生动的诗，可以载歌载舞的诗，受韵律和曲调的变化支配的诗，充分“具有活生生的形象”的诗。赫尔德特别强调民间歌谣中韵律与音乐的因素、“生动的变化、曲调、表态的语言、哑剧乐”的意义：民间歌谣常常具有戏剧性质，能变化为“有动作、有情节、生动的一场戏”。“野蛮”民族的歌谣讲述的是真正存在的事物、情节与事件，是周围的活生生的世界。与此同时，环境，现实的特点，某些个别的细节都是多么丰富多彩啊！这一切他们都是用自己的眼睛观察到的，所有这一切又重新在他们的心灵中出现！正是在歌谣的发展中产生了破坏思想的逻辑连贯性的激烈的跳跃与急骤的转变。“在歌谣的各个部分中存在着像森林中树木与灌木、沙漠中山岩与岩洞、事件本身与各个场面间的那种联系。”赫尔德认为这种不连贯性和这些“跳跃与转变”乃是民间歌谣特有的风格特征。

为了根据民间歌谣的地方的和民族的特色来认识民间歌谣的特点，必须置身于它由以产生的历史与地理的环境中。赫尔德要效法《关于荷马的独创天才及其作品的体验》（一七六八）的作者英国人乌德携带荷马作品访问特洛伊的废墟的先例，希望到莪相诗歌的诞生地苏格兰山区去旅行。“那里我将听听生气蓬勃的民族的生气蓬勃的歌谣，体验它们的直接的作用，看看活在诗歌里的地方，并且可以研究在这个民族的风俗中保存着的古代世界遗迹。”

赫尔德拿真正民间诗歌的繁荣同现代文明社会的书卷气的诗歌的衰落相对照，后者是论理的、脱离生活的，从而是丧失创造力的。“我们现在几乎已经看不见、感觉不到什么了，我们只能思考与推理。”“我们遵循着规则开始……工作，而这种规则只有在极稀有的情况下才会被天才承认为自然规则；我们开始写这样一些诗，其中涉及的对象不能引起我们思考什么，感觉什么，想象什么。我们开始虚构一些我们莫名其妙的激情，摹拟我们所不具有的精神特性。终于使得一切都变得虚伪、毫无意义、矫揉造作。”

赫尔德期待当代文学能够因接触民间诗歌的生动的自然力量而得到复兴，他建议法国人、英国人和德国人开始搜集民间歌谣。德国人

民那里保存着不少类似别尔西收集的英国叙事诗。“在我国的许多省份里我们听到过民间歌谣、方言歌谣、农民歌谣，从其生动和韵律、语言的自然与有力说来，它们决不比我提到过的许多歌谣逊色。但是有谁收集它们？在街头巷尾、在鱼市上有谁注意它们？谁又去听没有文化的庄稼汉的合唱曲呢？”

赫尔德呼吁德国各地的友人开始收集工作，劝他们无须为这些歌谣“害羞”，并且列举了英国与苏格兰的采风者的先例。

赫尔德这些想法在一七七七年登载于《德意志音乐》上的《论中世纪英吉利诗歌与德意志诗歌的类似》一文中得到进一步发挥。这篇论文是为《民间歌集》（一七七三）初稿所写的最初的未发表的序言之一。正像赫尔德通常所做的那样，文章在手稿里所提出的作者的思想要坚决得多，激烈得多，而在发表时为了避免争论，许多论点都变得温和了。赫尔德开始呼吁研究由于“骑士精神”而产生、形成统一整体的、西欧各民族的中世纪文学，以及反映民间信仰的民间传说、故事和“神话”。赫尔德说，一切伟大的民族文学都具有溯源于往日民间创作的民族传说。在英国，乔叟、斯宾塞、莎士比亚从“民间信仰”的渊源中，从以后别尔西等人收集的“古歌谣”中汲取营养。只有现代的德国文学才和自己的过去断绝联系，整个地带有摹拟的性质。“在我们这里，一切都是离开经验而成长的，我们的诗歌和古典的教育是自天而降的。”“谁要是现在想对普通人民及其故事、信仰、歌谣和粗俗语言所构成的粗茶淡饭感到兴趣，那么人们会觉得他是什么样的野蛮人啊！”然而“如果我们没有人民，那既不会有群众、民族、语言，也不会有我们可以称之为自己的、在我们内心里生活并创作着的诗歌了。”这样的文学“只有对于蛰伏书斋的学者和唠叨的评论家”才是存在着的，但它“在德国的土地上”却没有支柱。

赫尔德在为当时文学指出一条通向民族的过去、通向民族创作的民间渊源的道路，同时，他又反对趣味上的古典清规和取自古希腊典范的诗歌戒律的绝对统治。“希腊人可以说也曾一度是野蛮人，甚至在其繁荣盛世他们还保存着的天然的因素比注释家或者古典主义者眯缝着眼睛所看到的要多得多。”荷马在自己的诗歌里讲述了古代民间的传说，他的六脚韵诗便是希腊民间情歌的曲调。堤尔泰俄斯的战歌

是希腊的叙事诗。阿里翁和俄耳浦斯是“高贵的希腊巫师”，悲剧和喜剧是从民间的合唱与舞蹈发展起来的。莎弗歌唱爱情像一个现代立陶宛的民间姑娘一样。由此可见，在民间诗歌的民族特点的后面赫尔德看到了它（民间诗歌）的发展的特定阶段是全人类都经历过的，这样的阶段无论对于“古典的”和近代欧洲的各民族，也无论对于未受欧洲文明影响的原始民族来说，同样是历史必然的。

赫尔德发展了英国人乌德的想法，在自己出版的民歌集（一七七九）的序言里详尽地论述了荷马是一个民间歌手。“希腊人最伟大的歌手荷马同时是最伟大的民间诗人。他创造的宏伟的完整作品不是长篇叙事诗（亦即不是“古典”诗体的诗），“而是史诗、故事、传说、生动的民族历史。他不是高卧在天鹅绒的枕头上根据亚里士多德的法则、或者驾乎这些法则之上、听从爱神的意旨来写作由两个二十四篇歌曲构成的英雄叙事诗，——不，他歌唱他所听到的，描写他所见到并直接感受到的，他的叙事诗歌没有堆在书店里，没有留在纸页上，而是留存在活的歌手与听众的耳朵里与心灵里，那些诗以后是从他们那里采集来的，最后当它们留传到我们手里时才被加添上成堆的注释与推论。”把荷马看作太古社会的民间歌手，这种看法对青年时代的歌德产生了影响：他的人物维特在读《奥德赛》的时候，很赞赏那些“培尼罗普的傲慢的求婚者们在杀猪屠牛，宰割烤烙的状态”。维特还回忆起王姬亲到井旁汲水的那个太古时代。一七八九年卡拉姆辛在魏玛访问了赫尔德，和他谈过摹拟希腊诗歌的问题，在自己的笔记中曾反映了赫尔德及其学派的这种观点：“荷马是他们的荷马；语言是那样自然浑成、优雅纯朴，这是古代的精神，当时公主们亲自汲水，国王知道自己的羊群的数目。”❶ 好久以后，赫尔德在发表于席勒的《时代》的《荷马，时代的宠儿》（一七九五）一文中特别强调指出了作为荷马艺术的人民性的标志的是在他之前存在有与歌谣的口头传说有联系的异文。“在世界各处民间歌谣有各种变体；每个地方都给它们作了一些修改。”赫尔德对荷马的这些看法无疑对沃尔夫的理论起了重大的影响，这种理论把《伊利亚特》看作佚名

❶ 《俄罗斯旅客的书信》，魏玛，一七八九年七月二十日。

的民间歌手的歌谣集（弗·沃尔夫：《荷马作品序》，一七九五），接近赫尔德的弗斯在其著名译文《奥德赛》（一七八一）和《伊利亚特》（一七九三）中也受到这种看法的启发。

赫尔德在这篇论文结尾仍然呼吁收集并研究民间歌谣。首先是要广泛普遍地收集与研究。“民族志学异乎寻常地扩展了人类图：我们所知道的民族远比希腊人与罗马人要多些！”但是这些知识是非常肤浅的。赫尔德在论文的手稿中写道：欧洲的旅客们所感兴趣的只是野人的外貌与“他们的外部生活的无关紧要的方面”，他们考虑最多的是“用什么方法可以更好地奴役他们，剥削他们，折磨他们，号令他们，最后把他们毁掉”。赫尔德嘲笑用一百五十二种语言出版《主祷文》译本的英国人张伯伦。他在这篇手稿里还写道：“取下这位宗教笃信者的假发，用它量一量所有的虎、狮和象的头，然后按他们的样子订购这种笃信姿态的版画，——这是一部灿烂的宇宙博物学。”然而，要较深刻地认识未开化的或者半文明的民族的最好的道路是通过他们的歌谣。这些歌谣是“各民族的文献，他们的科学与宗教的宝库，他们的神谱与宇宙起源论的宝库，祖先的事业和他们的历史事件的宝库，他们的心灵的印迹，他们的家庭生活哀乐婚丧的图画。”“尚武的民族歌颂功业，温雅的民族歌颂爱情，灵敏的民族编造谜语，富于想象力的民族则编造譬喻、寓言和生动的图画。热情沸腾的民族能表现的只有热情，恰像处于危险中的民族会为自己创造可怖的神一样。”赫尔德给自己规定了任务：编写“各民族的博物史”，正确的、不加粉饰的、同时又不降到自我贬抑“以取悦宗教和古典文化爱好”（手稿）的博物史。“然而甚至欧洲许多民族在这方面还没有被研究过，没有被描写过。爱沙尼亚人和拉脱维亚人，温德人和斯拉夫人，波兰人和俄罗斯人，弗里西安人和普鲁士人，他们的这类歌谣并不像伊斯兰人、丹麦人和瑞典人的歌谣那样被人收集，更不用谈英吉利人、艾尔斯人和不列颠人的或者南方各民族的歌谣了。”

但是，就在这里，赫尔德也认为收集德国的民间歌谣是特别重要的民族任务。他向德国人民热烈地呼吁说：“伟大的帝国，十个民族组成的日耳曼帝国！你没有自己的莎士比亚，但是难道你也没有可以引以自豪的祖先的歌谣吗？”“那么，同胞们，动起手来，来显示我

们的民族究竟是一个什么样的民族，它以前是怎样思考的、怎样感觉的，而现在又是怎样思考的、怎样感觉的……”

赫尔德在发表关于莪相的论文的同时，又着手实现其出版民歌集的计划。该集的初稿取名为《古民歌》，于一七七三年付印。这个稿本主要包括德国和英国的歌谣和叙事诗。而英国的歌谣与叙事诗是从别尔西编的集子《英国古代诗歌名著》（一七六五）中借用的。从论文里的许多地方可以看出，别尔西发表的古代英国叙事诗最先引起了赫尔德对古代民间创作的兴趣。英国前浪漫主义评论家（托马斯·偓尔东、赫德等人）一般说来也大大地引起他对中古诗歌的兴趣。

在关于《莪相和古代各民族歌谣》的论文所起的争论的影响下，赫尔德从印刷所取回自己的手稿。文学界守旧派和某些别具用心的人的猛烈攻击使他感到坐卧不安。尽管如此，赫尔德仍继续致力于编著自己的诗集，于一七七八至一七七九年间以大型本将它出版，起名为《民歌集》。一八〇七年赫尔德死后，由他的妻子等出版的第二版里，这个诗集取得了以后固定了的名称：《歌谣中各族人民的声音》。这个名称在某种程度上是由赫尔德本人提示的：他在死前不久写到自己的诗集，说它是“各族人民的，甚至是人类自身的活生生的声音”。在他死后的版本里，内容有了一些扩大。歌谣是按民族排列的，这在某种程度上也是根据赫尔德本人的指示。

依据赫尔德的《民歌集》的内容可以证实他的民间诗歌的概念是广阔而无所不包的。[1]

与以后的《歌谣中各族人民的声音》的出版者采用以民族顺序排列的方法不同，《民歌集》的初版是根据艺术分类的原则交错地安排材料的。但在许多地方显然可以看出想以同一主题编排不同民族的歌谣而加以比较的意图。例如，为了一个德国的叙事诗——描写一个嫉妒的青年杀死了不忠实的情人，赫尔德找到了西班牙的类似现象——描写扎意德的情歌；为了同立陶宛与爱沙尼亚的婚礼曲相并列，他选了阿那克列昂的类似的歌曲；在涉弗歌谣断片之后，则有相类的

[1] 这里原文谈到《歌谣中各族人民的声音》所选载的内容，因为比较专门，对一般读者没有多大意义，因而加以删节。——译者注。

拉脱维亚民歌的断片。在附注中赫尔德讽刺地写道："把希腊的歌谣混在里面，是为了安慰被前人与后人的野蛮性格吓坏了的温柔的希腊的心灵。"同样，莪相的葬歌（《达尔杜拉》）则被用来与格陵兰的相比较；爱沙尼亚的《战歌》——与德国的相比较；神话歌谣《伊达》——与秘鲁的歌颂"司雨女神"的歌谣相比较。赫尔德希图表现各民族诗歌的基本主题的全人类性质，同时表现他们的民族历史的特点，他在民族诗歌的题材与风格的比较研究上迈出了第一步。

民歌集中的全部译文几乎都出于赫尔德本人之手。赫尔德作为一个诗人，诗才有限，很少独创性，而作为一个翻译家，则善于保存他在论文里常常谈及的民间诗歌的一切特点——抒情诗的不连贯性，重复，传统的形容语，形象的象征，变化自由的节奏。在译自日耳曼语系（英语、丹麦语）的译文中，他不用书面诗歌常用的抑扬格与扬抑格，而用的是标志德国民歌特点的、以重音数量为基础的重音诗格。他把这一切理解为"歌调"，在翻译时，对它特别重视。赫尔德在自己的民歌集的序言中写道，民歌的实质在于"热情或情感的和谐的进展"，在于它所固有的特殊的"音调"或者"抒情曲调"，而这种曲调则是"歌谣的灵魂"，是歌谣感人的基础。从这里产生的赫尔德的最重要的翻译原则是：重视歌谣的感情色彩和它的抒情的、悦耳的"声调"。"在翻译中最难的是传达外语的声调，歌曲的抑扬顿挫，——数以百计的失败的歌谣与被冲到我国和其他国家语言岸边的抒情诗的残篇，都雄辩地证明了这一点。""因此，编纂这一选集的主要任务在于正确地理解并保存每个歌谣的声调与曲调。"

赫尔德的译文用这些原则直接影响了以民歌与叙事诗传统为基础的德国抒情诗的发展。例如，歌德在其著名的叙事诗《森林王》（一七八二）里，便摹拟赫尔德的《森林国王的女儿》与丹麦叙事诗《奥拉夫骑士》的译文。在赫尔德的学生中还有德国的浪漫主义者（奥古斯特·史雷格尔、留凯特等人），他们翻译英国、意大利、西班牙和东方诗人的作品，他们使赫尔德的译文要传达原作的韵律特点与风格特点的基本倾向臻于完善。

赫尔德在《民歌集》的绪论的开头写道："诗歌，尤其是歌谣，最初完全是民间的，也就是轻快的、素朴的、从对象本身出发的，用

群众的语言，甚至是丰富的、人人可感触到的自然自身的语言创造而成的。”他还指出原始诗歌中合唱因素的作用，因为原始诗歌像一切歌谣一样，“需要听众的耳朵，需要声音与心灵的合唱”。赫尔德在希腊诗歌起源的传统中，在“民间诗人”荷马的歌谣中，在希腊悲剧的合唱中，在品达的颂歌中，寻觅民间歌谣创作的反映。他在谈到拉丁诗人时指出，喀杜尔和卢克莱茨有“不少古歌谣成分，虽然这是不易发现的”。对德国诗歌的评述涉及远古的杰作、爱情歌、工匠歌、现代笔录的民间歌谣、历史歌谣和道德箴训。为了对比，他引用了民歌集中所刊载的英国、西班牙和意大利的材料；他还把但丁称作“最伟大的意大利民间诗人”，他认为其余东西“与其说是诗歌，毋宁说是诗歌的材料”，是“小小的野花”。

由此可见，赫尔德的“民歌”的概念具有广阔的但却含糊的内容。一方面，这是原始的“野蛮”民族的歌谣，它相应于人类社会发展的一定阶段，保存着天然的纯朴、可感的鲜明色彩、直接的动人力量，这样的歌谣有古希腊人、德国人、克勒特人的歌谣，它们和当代的“野蛮人”的歌谣有其共同之处。另一方面，这里包括当代欧洲各民族的民族创作，“宗法制的”人民大众的创作。在赫尔德看来，这种创作与欧洲文明社会统治阶级的“书面”诗歌相反，保存着同样纯朴与直率的感情。在上述两方面都显然看得出青年时代的赫尔德的民主倾向的爱憎来：他以富有真正诗的情感的劳动人民的“粗野歌谣”与欧洲社会上等阶级“高贵的、有教养的、脑满肠肥的人们”的考究的“古典”的趣味相对立，以野蛮民族的“民族传说的粗野声音”与欧洲上层人物的文明所创造的文学的“古典典范”相对立。然而从最广义来说，民间的诗歌也包括书面文学中保存着人民性的特点并表现民族特性的那一切，因而它完全不同于范围狭小的阶层的文学，后者是与民间歌谣、与一切人民能接受并能理解的“自然与情感的”真正诗歌相对立的。

赫尔德关于民间诗歌的那些见解，那些在许多文章中以真正抒情诗的鼓舞力与激情来叙述、被翻译得非常出色的各国文学所证实的那些见解，对当代人起了巨大的影响。在赫尔德的影响下，青年歌德在斯特拉斯堡时已经采录民歌并把它们寄给自己的老师以备选集中采

用。德国抒情诗受到民间歌谣与叙事诗的影响而革新是从歌德开始的。这种革新在全部浪漫主义时期（布伦塔诺、乌兰特、爱沁多尔夫、沙米索、威廉·缪勒等人）直到海涅的《歌谣集》为止，一直起了极为重要的作用。

赫尔德的论文对毕尔格尔也产生了重大影响。毕尔格尔在其题名为《关于民间诗歌的由衷之谈》（一七七六）里，像赫尔德一样，抱怨学究的诗歌在德国的统治；学究的诗歌是人民所不理解的，因为它们描写“穿着异族服装的陌生的情感”。德国诗歌应该回到自然，从民间歌谣中汲取灵感。毕尔格尔注意倾听“在村庄菩提树下，在晾衣服的草原上，在农村歇晚的地方从纺车旁传出来的”叙事诗与街头歌谣的迷人的声音。现代抒情诗人与抒情叙事诗诗人应该写故事诗与民歌。荷马的《伊利亚特》和《奥德赛》，莪相的《芬加尔》和《台木拉》，亚里奥斯多的《发狂的罗兰》和斯宾塞的《仙后》，对自己的民族曾经是同样的“故事诗、情歌、民歌”。毕尔格尔发表了翻译和加工过的选自别尔西的集子的英国故事诗。他自己的故事诗（《雷诺莱》等）是在这些英国典范之作的影响下写成的。

赫尔德和毕尔格尔的论文引起了旧的正统文学的维护者的激烈反对。畏惧在刊物上进行任何论战的赫尔德被这种声讨吓坏了，像前面所说的，在《民歌集》（一七七八）的最后序言中，他大大地降低了自己原有意见的总的调门。

浪漫主义者继续赫尔德开始的民歌的收集工作，他们第一次提出了从书刊和口头收集来的德国歌谣的大量材料（阿尔尼姆和布伦塔诺所汇集的《儿童的奇异的号角》，一八〇五——一八〇七）在他们之后，从浪漫主义中出现了更仔细更充分的科学的民俗学。赫尔德所提出的“民间的”与“书面的”诗歌的对立，虽然由于他根据十八世纪卢梭主义的精神对这些概念所作的解释模糊不清，但这仍然是第一次提出了人民大众的创作的意义，并以诗歌起源的一般问题的观点来提出人民大众的创作的历史意义的问题。

赫尔德翻译过一些东方的诗篇，这里虽然在某种程度上也染有道德家的偏见（这是他后期创作的特点），但是它们在这方面也为同时代人指出了一条新路。赫尔德为从艺术上掌握东方古典诗歌并

将东方诗歌遗产纳入“世界文学”领域之中这项工作开辟了先河。歌德的《西方和东方的合集》，留凯特之作为波斯和阿拉伯诗人的作品的译者，弗利德利希·史雷格尔之为浪漫主义者发现印度，都是循着这同一条道路前进的。

六

赫尔德关于莎士比亚的论文也出现在《论德意志性格与艺术》（一七七三）文集中。同时赫尔德为了证实可以把莎士比亚译成德语，他为《民歌集》初版（一七七三）准备了他所热爱的这位诗人的最优秀、最难于迻译的篇章的诗歌译文。

从莱辛的时代以来，创造德国民族戏剧的问题在德国便同反对法国古典主义、复活莎士比亚相联系。但是对于这个问题，赫尔德的与莱辛的观点在本质上也有所不同。莱辛在其对莎士比亚的评论中（《文学书简》第十七封，一七五九），从悲剧的目的出发，证明莎士比亚虽然破坏了古典的“规则”，却比法国作家更好地达到目的；然而莱辛基本上仍然基于古典主义美学的立场，因为他承认亚里士多德所表述的一切时代一切民族共同的悲剧艺术规律。只是作为这个基本思想的补充，莱辛提出在当时说来是新的见解：莎士比亚的悲剧的内容比“怯生生的”法国戏剧更适合德国民族的爱好：“在我们的悲剧中我们希望看到并想到更多的东西”，“伟大的、恐怖的、忧郁的东西比幽雅、温柔、热恋的东西能对我们起更强烈的作用”；“极度的简单比过分的复杂更使我们感到疲乏”。

英国前浪漫主义批评给莎士比亚问题的提出以新的动力。诗人爱德华·杨格在其《试论独创性作品》（一七五九）中最鲜明地反映了浪漫主义批评的观点，他认为，莎士比亚是有独创性的天才，他遵循的是自然而非艺术规则。天才之不同于理智恰如魔术家之不同于优秀的建筑师，在后者利用普通工具的地方，前者却用无形的工具来创造。天才可以破坏规则以达到更高的成就。“因为规则不过是拐杖，是对病人的必要助力，而对健康人却是障碍。”莎士比亚没有念过书，但是“有谁知道呢？也许他书读得更多些就会想得更少些”，“他研究自然的书，研究人类的书”，因此他“不是古人的后裔而是

他们的弟兄，虽然他有种种错误，却可和他们并驾齐躯”。本·琼生摹拟古人，比莎士比亚有学识，但是尽管他学问渊博，终究是个摹拟者。

英国前浪漫主义的思想通过哈曼和赫尔斯登贝尔格而传入德国。哈曼发展了杨格关于独创性创作的理论，从而奠定了“狂飙天才”的美学基础，对这些“天才”们说来，莎士比亚是“独创性的天才”的最高典范，他所听从的只是自然和自己创作才能的提示。另一方面，赫尔斯登贝尔格在登载在施勒斯维希的《文学书信》里的《关于莎士比亚的作品及其天才的体会》中，反对从希腊戏剧的典范与规则的观点对莎士比亚所进行的传统批评。“莎士比亚的戏剧不是古人的戏剧，因此它不容许作这样的比较。”如果从根据希腊典范的传统的体裁分类法出发，“莎士比亚的悲剧就不是悲剧，他的喜剧也不是喜剧”。但是赫尔斯登贝尔格在莎士比亚那里发现了最重大的成就：艺术视野的广博——它包罗“人、宇宙、世界上的一切”；在再现人生与性格的多样性上的现实主义——“风习的描写，对真正的与臆想的性格的精细而忠实的摹拟，精神与肉体生活的独创的画面”，“人的道德本性的生动形象”。

赫尔德的文章原为赫尔斯登贝尔格的《文学书信》而写的，它发展了这些思想。赫尔德与莱辛相反，是从起源的、历史和比较的观点来对待莎士比亚与古希腊悲剧的问题的：从悲剧的起源问题出发，他证明索福克勒斯和莎士比亚的悲剧产生于不同的历史条件，它们是不同的但却有完全同等价值的两种最高艺术成就。

希腊的悲剧是从酒神颂、敬奉狄奥尼斯神的合唱队的摹拟舞蹈发展起来的，虽然它以后复杂化了，但仍保留着原始固有的简朴形式。地点的一致决定于情节具有不变动的背景——庙宇或者宫廷；时间的一致决定于合唱队经常在舞台上，情节的简单与一致决定于神话情节的简单，“它们的规则的人为性质完全不是艺术，而是自然本身”。

现在艺术发展的一切条件——风俗、政治制度、民族传说和信仰、语言和音乐都改变了。因此摹拟希腊典范不可避免地会变成机械的因袭。法国古典主义形式虽然表面和索福克勒斯的戏剧相似，却只是希腊戏剧的机械的临摹——“玩偶”、“模型”、“猴子”：“因为就

其内部本质来说，它和前一种没有任何共同之处（无论在事件、风俗、语言、目的、以及在任何方面）。因此，那样准确地遵守表面的类似有什么益处呢?”

莎士比亚的悲剧产生于新的较为复杂的社会条件下。莎士比亚运用他所发现的那样的现实，以创造力把它造成“一个绝妙的整体”。代替古代的合唱队，莎士比亚找到了“重大的国家事件与木偶戏”，用这块“坏泥”塑出自己的奇妙的创作。代替古希腊罗马社会的简单情况，他找到了形形色色的阶层、生活习惯、见解、语言与民族；“…… 于是他用这一切人和阶层，民族和方言，国王和小丑，小丑和国王，创造了一个辉煌的整体!”

因此，希腊戏剧的简单的“情节的一致”在莎士比亚的作品里被包括许多性格、情势，包括“像自然一样宏大深远的整个戏剧史领域”的“事变”、“事故”的一致所代替。赫尔德在论文的手稿里说：尽管“布局似乎紊乱与散漫”，却造成了“一致的整体，宏伟生动的图景”。尽管那些常常是“完整的、有个性的”性格都独立地发展，它们每一个对诗人却“同时既是目的，又是手段，作为情节的目的，同时又是整体的参加者”。尽管插曲极其复杂多样，它们都参与主要情节的发展。像这样，以莎士比亚为例，赫尔德揭示了对艺术之一致的更深刻和辩证的认识：代替符合法国古典主义美学原则的形式上的、理性论的一致，莎士比亚的戏剧乃是反映着客观历史现实的复杂多样而矛盾的艺术整体。赫尔德把艺术作品理解为有机体，其中每一个器官都具有独立的意义，而且又服从于整体的一致与内在的作用。在这里，他认为莎士比亚戏剧的一致主要是感情色彩的一致，例如，那种“在每个剧本中占主导地位、作为世界精神贯穿其中的基本情感”。赫尔德以抒情笔调转述《李尔王》、《奥赛罗》、《哈姆雷特》，这是直观的艺术评论的典范。这样的评论首先力图传达剧本的这种感情色彩。

在古典主义悲剧中关于时间和地点的一致问题，在这里获得了特殊重要的意义。时间和地点的一致的理论，在法国古典主义作家那里实际上与其说意味着戏剧的表面合乎情理的要求，不如说表现了在时间空间之外展开的戏剧的精神冲突的绝对合乎逻辑性。赫尔德的现实

主义表现在对时间空间的新的认识上，他认为时间空间乃情节的个别性的描述，因而它们是产生艺术印象的必要因素。《哈姆雷特》里厄耳锡诺的宫廷里的露台、严寒之夜与卫兵的谈话对于描述这一情节的个别性说来是很重要的，恰像《李尔王》里的草原与大雷雨的场景，《麦克佩斯》里班戈被杀一场里的森林等一样。依赫尔德看来，“每个剧本，作为特殊的世界，它的个别性”决定了“地点的条件、时间的条件和创作的条件”。

由此可见，随着莎士比亚产生了新的艺术，这是与希腊艺术迥然有别的“北方人类最伟大的诗人”所创造的新艺术。如果说亚里士多德制订了希腊悲剧的规则，那么现代的亚里士多德便应该表述莎士比亚的悲剧建基于其上的那些新的原则。

论文最后呼吁德国诗人效法莎士比亚，创造取材“骑士时代”的民族悲剧。这个呼吁是对青年歌德而发的，歌德当时已经是描写德国往事的历史剧《葛兹·封·柏里掀根》的作者。那是根据莎士比亚的编年史剧的典范写成的，赫尔德已看到它的手稿（一七七二）。青年歌德在其演说《莎士比亚纪念日》（一七七一）和他的朋友“狂飙天才”棱茨在《戏剧简评》（一七七四）中都遵循赫尔德的原则、他的历史的和起源的方法以及他对英国戏剧创作的总评价。浪漫主义者奥古斯特·史雷格尔翻译莎士比亚作品时，试图传达莎士比亚风格的艺术特点，在这点上，也是赫尔德的追随者。在他的《关于戏剧艺术与文学的讲稿》（一八〇九——一八一一）中，他像赫尔德一样，运用历史和比较的对比法，根据对它们的起源的分析，来叙述最重要的、依他看来价值相同的几种欧洲剧作（希腊人的、莎士比亚的和西班牙的戏剧），他并且运用同样的方法同“虚伪的”和“摹拟的”法国古典主义艺术进行论战。但是史雷格尔和浪漫主义者们却与赫尔德及其同时代人相反，认为莎士比亚并非不懂艺术规则的“天生的天才”。他们在他的创作中寻求高度技巧的典范，这是一种能自觉运用艺术方法的高度技巧，而这种艺术又是具有不同于古典艺术规律的特殊规律的独特艺术。由此可见，史雷格尔似乎力图扮演莎士比亚戏剧的“亚里士多德”的角色，从而在这方面实现赫尔德所提出的任务。

七

〔译者按：我们删去了原文的这一节。它的主要内容是介绍作为赫尔德文艺观点基础的历史观。赫尔德的历史哲学最重要的原则是承认各民族、各历史时代的个别的特点，承认它们绝对独立的价值。赫尔德在早年便根据卢梭反对把人类历史看作向文明与教化发展的一条统一的笔直道路、并把现代资本主义文明看作发展的最高阶段的理论。赫尔德认为，在历史进步中每个历史阶段都有其独立意义，有其自己的道德和幸福的社会理想。他对资产阶级文明进行批评，但同时却染上文化的悲观主义的色调，这种色调在他以后的著述（《关于人类历史哲学的理想》）中得到克服。这里他认为历史过程的总目的乃是实现人道主义的理想，他把人类的发展想象为通过一系列阶段的“统一的前进的运动”，在这统一过程中每一阶段同时是目的，又是手段，不仅是转到下一阶段的过渡环节，而且具有独立意义。他反对以片面的完善进步的理想的观点来评价人类历史的一切企图；反对欧洲人以自己的文化成就出发判断一切民族的主张。他对欧洲人以“高级文化”的名义而进行的侵略与掠夺表示愤慨，而对被压制独立发展的民族表示同情。在《鼓励人道的书信集》里他十分注意法国大革命所提出的政治问题，他非常同情这次革命，认为它是唤起被压迫民众的起点。此外，在《书信》里还广泛地涉及从中世纪到现在为止的基督教各民族的文学史，并初步地提出了必须把狭窄的欧洲文学发展史扩展成包罗万象的世界文学史的问题。〕

八

与德国理想主义的大哲学家不同，赫尔德不是一个系统理论家，他那表现在热情洋溢的、片断的、格言的形式中（在他早年尤其如此）的见解的性质同连贯的、系统的叙述是正好相反的。只有到晚年同在十八世纪末至十九世纪初广泛流行于德国的康德哲学的唯心主义进行论辩时，他才不得不尝试系统地叙述自己的一般哲学与美学的观点。但就在这种情况下，论辩的目的也在他的哲学理论的叙述方法

上打上了烙印，像赫尔德惯常那样，他的哲学理论在其基本思想倾向里较之在基本思想倾向探讨的个别见解里要表现得明确得多。

赫尔德在自己的《悟性与经验，纯粹理性批判的批判》（一七九九）一书中反对康德在其《纯粹理性批判》（一七八一）中所阐述的理论哲学，并在美学论文《喀里贡》（一八〇〇）的导论中再一次总结了自己的主要反对意见。他那具有高度原则性与彻底性特点的辩论，是针对康德哲学的主观唯心主义及其先验论的思辩方法和烦琐的术语的。赫尔德称康德为“无边际的幻想、盲目的直观、玄妙的虚构、空洞的书本语言、所谓先验思想与思辩等王国”的缔造者。“康德的纯理性乃‘空洞的理性’”。理性不能在其“纯粹的”状态中加以研究，也就是不能离开人的其他精神力量与能力，不能离开概念与想象、思维与道德评价的统一性来研究，因为概念与想象，思维与道德评价表现着人的唯一主动的意识（人的“灵魂”）的活动和“运用”的各个方面。

赫尔德反驳把人的意识割裂为各种个别的能力，把客观世界割裂为“现象”与“自在之物”的那种哲学。他否认康德的“纯理性的先验判断”这种思辩的“形而上学的幻想”。与康德不同，他认为空间与时间不是“直观的形式”，而是物体自身的属性。他以自己的关于存在的理论（本体论）来与康德的认识的理论（认识论）相对立。像先前在对话《上帝!》中即已说过，存在乃是他的哲学的发端的概念。空间延展性、时间持续性与力量是存在自身的基本属性，人们认识这些属性是通过视觉、听觉与触觉。与康德不同，他还认为因果性不是“理性的范畴”，而是一切存在所固有的“形成”在我们理性中的反映。

思维完成于言词，因此词的理论与词源（赫尔德常常随意近似地运用它们二者）对他来说是人类思维（人的“灵魂”）的历史的最重要源泉。

由此可见，在反对康德的唯心主义的辩论中赫尔德所据的立场，在其认识论的倾向上近似哲学的唯物论；然而最本质的最根本的特点却是他的本体论的性质，因为正如他对斯宾诺莎主义的解释中所表现的那样，存在的概念保存着泛神论的色彩，有许多地方则保存着活力

论的色彩，这种色彩由于赫尔德惯有的神学的用语而更加浓烈了。

在赫尔德的卓越的、在当时没有得到充分重视的美学论文《喀里贡》中，上述色彩表现得较为轻微。他在这篇论文里反对康德在其《判断力批判》（一七七一）中所阐述的形式主义的主观唯心主义的艺术与美的观念。

康德认为艺术建筑在无利害的直观的基础之上；在艺术里没有认识与道德评价的因素；艺术的快感可以和游戏相比；艺术作品固有的是没有目的观念的合乎目的性的形式；美给予的是“不借助概念”亦即不借助自己内容的快感，美即纯形式。

赫尔德激烈地驳斥康德的这个美学原理体系。赫尔德指出，一切艺术都具有目的；它是应社会中人的需要而产生，为满足这些需要而服务。“没有需要与目的，从而没有益处，便不会有任何作为，更不可能想象任何真正美的艺术。”“如果美对人没有益处，而且不是他所必需的，那么人在任何时候也不可能达到美；完全无益的美在自然与人类的环境中是绝对不可思议的。”在驳斥艺术乃游戏的理论时，民主主义者赫尔德认为这种理论是社会上层阶级的寄生思想的表现。他说：“在自然界中没有天生的只会从事游戏艺术的贵族，也没有天生的只应从事奴隶艺术（artes illiberales，即不自由的艺术，——指手艺）的奴仆。”“自然界中没有一种只是游戏的艺术——如果艺术想达到自己的目的的话，因为任何一种艺术都不容许被当作玩物……谁有权利认为自己生来便是为了以强力把工作与劳苦加给别人而自己却作为自由人去玩赏艺术的呢？”

赫尔德所理解的艺术是有深刻思想内容的，因而它不能“离开概念”只是以空洞的形式而存在。“没有内容的形式是空罐子、碎瓦片”。一切形式都是“它固有的本质内容”的表现。“赋予一切有机体以形式的是精神，没有精神有机体便成了死的形象，成了尸体。”艺术作品面向的是它所反映并概括的生活现实，它让我们“在特殊中洞察一般”。赫尔德把这种概括理解为典型化或理想化，由于认为“典型”或“理念”与该物体内在的规范、理想相接近，他的这个论点与魏玛古典主义者的客观唯心论是相联系的。

赫尔德以真、善、美的统一与康德所特有的把认识、道德、美学

三者划分的看法对立起来。艺术的最高任务是以赫尔德在历史论文里所宣扬的人道理想教育人，使其达到人性。“艺术与诗之存在只是为了教育人作人，否则它们都只是无用的废物。”必须“使人为了高尚的目的循着正确的道路力求在美和雅的领域内达到真和善的东西，使人热爱它，遵循它”。正像在赫尔德的晚期作品中常常看到的那样，在这种人道的理想中特别强调道德的特点。“美的形象”在赫尔德那里只是作为“道德的象征”，作为“高贵纯洁的人性”的表现而出现的。

与康德的抽象的先验论的美学不同，赫尔德的艺术理论，像以前他的美学著作一样，一方面和艺术教育心理学、另一方面和社会史仍然有着紧密的联系，因为他在这里也坚决主张不同民族的“趣味不同”，恰像他们关于美的概念一样。这种不同不是主观任性的，而是历史地受自然、民间的生活与民族艺术传统等制约的。根据赫尔德的想法，必须在这种把艺术与人民的生活以及人民的社会需要、文化发展联系起来的具体历史环境中建立起美学，这种美学是摆脱康德的“批判唯心主义的先验哲学”的先验论的奇想的。

当康德哲学在德国几乎居于独占统治地位的时候，赫尔德的美学理论得不到同时代人充分的评价；就在十九世纪后半纪德国资产阶级文艺学中也仍然不能被它的研究者所揭示、所理解。因为这些研究者主要是属于新康德派的（鲁多尔夫·盖姆、克罗宁贝格、库涅曼等），但是在今天，在反对德国唯心主义美学的形式主义中，尤其是在现在的民主德国，赫尔德的美学理论的批判部分给人以巨大的兴趣，仍然保持着它的现实性。现在在民主德国，它们获得了应有的评价。而赫尔德的正面美学思想（尤其是他对典型性的认识）其意义便小得多了，它们在许多地方接近魏玛古典主义的客观唯心主义，像前面已经说过的那样，它们没有摆脱道德论的拖累。然而就在这里，作为赫尔德的突出的特点的却是他的渊博和历史主义，他在整个创作道路上为之斗争的、全人类规模的民族和历史的概念。

（周永启译）

席勒的美学观点*

〔苏联〕B. 阿斯穆斯

一

对席勒来说，美学是他次于诗歌的第二个使命。在他的理论活动中美学甚至用不着和历史学争夺地位。在历史著作方面，席勒与其说是专业的学识渊博的历史学者，倒不如说是研究历史材料的历史哲学家或深思的艺术家。相反地，在美学方面席勒是一个泰斗。他的美学思想的内容是意义重大的，而它们的影响远远超出他的时代。歌德、谢林和黑格尔的美学思想的历史发展所遵循的方向，固然不是席勒所决定的，但是如果没有席勒，他们的思想的内容，他们的影响的力量就会是另外一种样子。

美学理论对于艺术实践所能具有的直接的意义，席勒并没有加以夸大。他最不像那把自己的诗局限在预先给它制定的理论框子里的偏重理性的诗人。在反驳威廉·冯·亨布尔特的时候，他说明了，在他看来，“艺术哲学是否能教给艺术家什么东西，简直是……大成疑问。……凡是哲学家认为内容充实的并且表现一般规律的东西，在艺术家看来——如果他把它应用到自己创作中的话——总是被阉割了精髓的和空空洞洞的”（一七九八年六月二十七日给威廉·冯·亨布尔特的信）。席勒知道，美学理论不管是怎样地真实，作为理论，它本身是不能用来解决那些必须由艺术工作解决的任务的。

* 本文原系《席勒文集》（苏联国立文学出版社，一九五七年）第六卷的附录原名为《作为哲学家和美学家的席勒》。——编者注。

不过，席勒在理解这一点的时候，也同样清楚地知道，生活向艺术所提出的任务的复杂性，艺术家是不能够克服的，如果他不能够从美学上理解自己工作的本质的话。在真正艺术家的工作中，即使他同理论相距很远，也会产生出任务并且暴露出困难，迫使他思考一些比这些局部的任务和困难本身更为广泛和重要得多的问题。这些问题就是美学问题。

在席勒看来，美学问题从来就不仅是艺术实践的局部问题：它们已成为哲学世界观的一些因素。探讨这种世界观，对席勒来说，并不是对他的艺术家活动的偶然的补充，而是这种活动本身的必要条件之一。因此，甚至在席勒努力研究美学和哲学以前及以后的时间内，他不仅考虑过美学的问题，而且在艺术作品中也表现了所获得的成果。他是一个美学家，不仅在《美育书简》中，在《论素朴的诗与感伤的诗》中是如此，而且在《希腊之神》和《艺术家》等等诗篇中也是如此。

二

就探讨美学观点的愿望说来，席勒比他同时代的任何别的德国艺术家要强烈些。在这方面，甚至歌德也不能与之相比。但是同时这个愿望并不是席勒思维的唯一特点。

美学在诗人、画家和音乐家的眼中所具有的意义，可以说是毫不足奇的。不论席勒和歌德以及关于美学问题也写过许多著作的浪漫主义者，都会了解，美学作为对艺术实践的哲学理解，对于他们究竟意味着什么。自然，对他们来说，美学应当成为他们理论思考的主要目的。

但是，对于他们同时代的哲学家来说，美学也具有同样的意义，如果不是更大意义的话。在十八世纪后半期和十九世纪初期，对于大多数伟大的德国思想家来说，美学不仅成为他们哲学的必要的组成部分，而且成为它的主要的组成部分之一。美学是康德哲学的最后的部分。在谢林的《先验唯心主义哲学体系》中，美学实际上也具有同样的意义。甚至在认为精神的最高阶段不是艺术而是哲学的黑格尔那里，艺术仍然被看作不是主观精神的、甚至不是客观精神的发展阶

段，而是那完成发展的全部辩证法的绝对精神的发展阶段。因此，黑格尔的艺术哲学讲义是他的全部唯心主义体系的最重要的环节之一。

十八世纪末期的德国哲学家所认为的美学的独特的意义，应该怎样解释呢？甚至有些实际上同艺术相距很远的人，例如康德，或者有些在理解艺术方面经验不丰富的人，例如黑格尔❶，他们也赋予艺术以这样的意义，以致美学或者艺术哲学，不仅成为他们哲学研究的对象之一，而且成为他们的哲学体系的一个最重要的构成部分，这一事实应该怎样解释呢？

这一现象的原因不是在于单独的艺术中，甚至不在于艺术对哲学的关系中，而是在于艺术对当时的社会现实的关系中。

十八世纪末期欧洲社会生活最重大的一个事件，就是法国资产阶级革命。产生这次革命的各种原因，在那些当时还未出现革命形势的欧洲国家中，至少在某种程度上发生了作用。在这些国家中——在君主专制的政治制度范围内——未来资产阶级社会的社会关系和社会阶级已经成熟和得到了发展。

这些关系充满了深刻的矛盾。资本主义生产方式是以技术进步、劳动分工和专业化的发展、资本主义企业内制造的产品的益臻完善和数量增加这些条件为前提，并且造成了这些条件。但是同时，这种以残酷剥削劳动为基础的生产方式，不仅在工人的而且在脑力劳动者的生活和文化面貌上产生了深刻变化和不良现象，他们都是与资本主义的劳动分工和资本主义专业化的过程有关联的。不是专业化本身，而恰恰是资本主义的专业化的条件和方式才成为全面发展人的肉体力量和精神能力的无法克服的障碍。全面发展的需要仍然存在，但是满足这种需要的可能性却被排除了或者是等于零。专业化的劳动消耗了工人、手工业者和脑力工作者的全部时间和全部力量。工作者对劳动和劳动产品的关系本身发生了剧烈的变化。在封建社会中同一个人进行与各种不同的劳动相适应的各种不同的工作，他凭借同样属于他本人

---

❶ 黑格尔只是在他对古代诗歌的探讨中才依靠了个人的然而有限的审美经验。在他对古代造型艺术的见解中，他最依靠的是温克尔曼和其他艺术史家。他关于音乐的见解是令人怀疑的：音乐这种艺术，他是不大了解的。

的工具来制造产品，是为了满足自己的需要。产品在满足直接的——实际的——用途的同时，也必定满足生产者的审美的需要、要求和趣味。手工业的产品同时也是艺术品。建筑、雕刻、绘画和精巧作业的匠师既是艺术家，同时又是手工业者，而他们的手艺并不是狭隘地专业化的。同一个艺术家既是建筑师、绘画家，又是雕塑家和刻版师。通常认为，这种万能是文艺复兴时代的艺术家——达·芬奇、米开兰基罗和丢勒的特征。不用说，这是完全正确的。但是万能的若干特点，并不是产生在文艺复兴时代的艺术领域中，而是产生得更早些——在中世纪后期的艺术中。这种万能的基础就是中世纪手工业者的艺术传统。

中世纪社会中的劳动状况，使得劳动所造成的产品既能满足实用的需要，又能满足审美的需要。生产者对产品的关系本身也就是审美的关系。因此，满足多种多样的需要的愿望就部分地在劳动本身中达到了自己的目的，而在这种劳动的产品本身上面也就有美或合目的性的印记。

资本主义生产方式破坏了劳动者、他的劳动工具和所产生的产品之间这种旧的关系，这种关系固然不是牧歌式的，也以压迫为基础，不过比在资本主义世界中具有较完整的性质。正是资本主义生产方式把工人的劳动工具和劳动产品本身分隔开来，并且从工人手中把它们夺去，使他变成资本主义市场上的商品，这种生产方式把劳动本身专业化，使之经常不断和令人疲倦地重复极其千篇一律的动作，这些动作甚至不是为制造完整的产品所必需的，而是为制造产品的某种零件所必需的。这种生产方式使工人的全部注意力集中在疲疲塌塌地单独制造某种零件，然后把那作为也具有审美品质的完整东西的产品排除出工人视野之外。这种生产方式剥夺了工人享受自己所制造的产品的可能性。因此，这种生产方式就排除了成为中世纪工人的特征的那种对自己劳动、对自己产品的审美的和感情的关系，从而就帮助了压抑和削弱工人对现实——对周围自然、对住宅的美、对日常用品、对衣服等等的审美关系。甚至在同工业生产距离很远的艺术创作这种脑力劳动领域中，资本主义的专业化方式也首先造成了狭隘专业化的先决条件，然后又造成了这种专业化本身。这

种专业化方式使学者的劳动和艺术家的劳动分离开来，在科学本身中产生了狭隘的行会式的专业化，在艺术领域中也产生了同样片面的专业化。这种专业化方式把科学摆在哲学和艺术范围之外，并且对于艺术也采用了同样的办法。

在十八世纪末期的法国、英国，尤其是落后的德国，所有这些过程还只是开始显露出来。有些思想家和艺术家的贡献是特别巨大的，他们一方面看到资本主义专业化的后果的发展的萌芽形式，另一方面又正确地理解到，这些形式是朝什么方向发展，它们对社会各个成员和社会整个阶级的肉体状态和精神状态带来什么样的危险。

对上述现象的最初分析和评价，当然是出现在这些现象本身发生得较早并且达到了巨大发展的国家。这就是英国和法国。苏格兰的哲学家弗尔格森和法国的作家、政论家和哲学家卢梭，不仅说明了在资本主义生产方式下发展起来的劳动分工，而且评价了这种过程对于社会和对于单个人的后果。在卢梭的著作中，对这些后果的描述结果成为对这样一种秩序的热烈的、充满愤怒的抗议，这种秩序把人从具有许多能力和感到许多需要的整个的人变成了片面的和丧失了满足这些需要的可能性的人。

对席勒来说，他所看到的日益发展的劳动分工的反人道主义的后果的问题，也是在他的思考范围之内的。

三

作为艺术家和美学家，席勒是从关于把当代德国文化也囊括了的深刻危机的思想出发的。在担负着力不胜任的沉重劳动的下层社会阶级中，在游手好闲的上层阶级中，个人的完整性和全面性，不再存在了。在下层阶级中，个人无法获得谐和地发展文化力量的机会，因为他被肉体的——千篇一律的、非审美的——劳动压抑着，完全无法达到文化水平。在有闲暇从事文化的上层阶级中，文化状态的谐和是不可能的，因为劳动分工从物质生产扩展到精神生活之后，就把精神劳动变成一种没有任何完整性和一致性的劳动。

席勒不懂得生产方式和它所产生的专业化形式之间的真正联系，所以他把劳动分工的不良后果的主要责任不是加在这种分工的社会条

件和形式身上，而是加在国家本身和文化本身身上。

这个思想席勒在《美育书简》中加以发挥了。在以强劲有力的笔触描述了新社会身上的“创伤”之后，席勒阐明道：“正是文化本身才使现代人类遭受了这个创伤。一方面，只要扩大了的经验和更精确的思考使科学的更明确的划分成为必要，另一方面，只要国家的更加复杂的机构，使等级和业务更严格的分离也成为必要，人的天性的内在联系就立刻断绝，一种毁灭性的纷争就使人的天性的谐和力量倾轧起来”。“国家和教会，法律和习尚，现在是分裂开了；享受同工作分离了，手段同目的分离了，努力和奖赏分离了。由于永远束缚在整体的单独一个小碎片上，人自身也就成为一个碎片了；当人永远只是倾听所转动的机轮的单调声音的时候，他就不能够发展自己存在的谐和，他不是表现自己天赋的人性，而是仅仅成为自己的业务、自己的科学的一个刻印。”

人丧失了全面发展自己力量的机会，这种丧失本身是极其不好的，在席勒看来，凡是在得到国家鼓励的地方，这种丧失就越发不好，因为国家在这种能力划分上得到了利益。社会遵循国家的需求和鼓励开始在人身上珍视的东西，并不是他的成长的结果，而是他的文化降低的结果，即某一种能力的片面发展。在这以后，席勒问道：“如果社会把职能作为衡量人的标准，如果社会在自己的一个公民身上只是尊重记忆力，而在第二个公民身上只是尊重善于制造表格的能力，在第三个公民身上只是尊重机械的技巧，如果社会对于性格漠不关心，只是在这里强调知识，而在那里为了秩序的精神和合法的行动方式就原谅头脑蒙昧；如果社会以它所允许的广泛程度力求使人的这些个别的本事发挥到十分深入的程度，那么，我们对于为了培养那种可以带来荣誉和奖品的能力而忽略所有其他的能力，难道会感到惊讶吗?”

席勒的这个对劳动分工的各种矛盾的分析，具有着这样一个特点，使他所发展的审美教育的理论成为反映了当时德国的社会生活和思想状况的特点的专门德国的理论。在德国这里，如马克思和恩格斯在《德意志意识形态》中所指出的，社会的各个阶级，正是作为资本主义社会的各个阶级，刚刚开始形成起来。这些阶级形成的过程以

及伴随这一过程而来的社会政治生活的各种现象，决不是根据这些现象的实际历史内容而反映在德国人的意识中。不仅普通的社会成员，甚至德国的哲学家、法学家、语言学家和作家，在力求理解当时的社会现象的时候，关于这些现象的原因和实质也都陷入幻想之中。其中最重要的一个幻想，就是过分夸大关于国家在劳动分工形式的发展上，特别在文化职业分工形式的发展上所起的独立作用的概念。

因此，在个人对全面的文化和审美发展的需要与不断加深的专业化之间的矛盾，不是作为资本主义的劳动分工的社会形式的矛盾，而是作为抽象看待的个人与同样抽象看待的国家之间的矛盾或对立，反映在德国理论家的意识中。

在《美育书简》中上述的幻想是表现得非常清楚的。在个人的全面的——也包括审美的在内——需求与个人在自己劳动和生活的当代现实条件下所遭受的片面性和损失之间的冲突，席勒把它主要归结为个人同作为超个人的力量的国家之间的冲突。在概括关于这种冲突的论点的时候，席勒写道：“这样一来，各别的具体生活就逐渐消失，以便整体的抽象生活可以延续自己微弱的存在，而且国家就永远跟自己的公民格格不入，因为感情在任何地方也发现不了它。实行统治的一部分人最后完全看不见各色各样的公民，因为他们为了方便起见，不得不把公民分成等级，并且只和那些充当代表的人们打交道，可以说，他们不得不从第二手获得关于人们的知识，也就是把人们和纯粹智力产生的胡说八道的东西混为一谈；被统治的一部分人对于很不适合他们本身的法律不得不以冷淡态度对待”。

这里所描述的个人与国家之间的冲突，席勒认为是十分深刻，十分确定了当时社会发展的全部性质，所以他正是从这种冲突，而不是从社会各个阶级的关系，力图使当时社会的人们憎恨专制政体的国家。“归根到底”，他结束道，“良好的社会，由于厌烦自己不得不支持国家丝毫不为它设法减轻的联系，于是分裂成一种自然的道德状态（大多数欧洲国家的命运就是这样），在这种状态中享有权力的只是一个党派，这个党派被那些使它成为必要的人们所憎恨和欺骗，而且只被那些没有它也过得去的人们所尊重。”

席勒所描述的矛盾的尖锐性，在他看来是特别令人惊奇的，如果

拿当时社会中人的地位和古代社会中人的地位加以比较的话。古代的世界，如席勒所知道的，更正确些说，如他在自己写作生涯的后期所认识的，在他的观念中是一个谐和与完善的人性的世界，这种人性是纯朴的，然而是完整的，还没有被自然的万能与人为的专业化之间、个人与国家之间的矛盾所触动和破坏。席勒研究温克尔曼的著作以及歌德的创作和他对古代的看法，掌握了这个理想化了的关于古代的观念。同歌德的交往，十八世纪九十年代席勒与歌德之间的友谊和通信，又加强了这个观念。几乎和他的所有研究古代的伟大的同时代人一样，席勒毫不疑心在古代雕刻和史诗所创造的人类形象的出色的优美与宁静的壮丽下面隐藏着什么矛盾。在他看来，古代悲剧的冲突并不是古代人性内部矛盾的富有诗意的描绘，而是高出任何人性以上的悲剧命运与那个抵拒命运并与之作斗争的人之间的矛盾的结果。但是人本身，不管冲突怎样深刻，却没有被内部矛盾所击败。因此，在古代文化中，在古代艺术中，席勒看到了人的全部肉体力量和精神力量的还未被破坏的完整性、十分谐和的完满性和充分协调的一致性的标准。

在《美育书简》第六封信中，席勒以鲜明的笔触简明地描述了古代人性的完整与当代社会个人的破裂和分散之间的对立。在这封信中他用这样的语句评述了古代希腊人：他们“既拥有完美的形式，又拥有充实的内容，既是思想家，又是艺术家，既是温柔的，又是精力充沛的，——这就是我们所看到的希腊人，他们在卓越的人性中把想象力的青年气概和理性的成熟态度结合在一起”。“在那个时候，”席勒接着说道，“在精神力量美妙地觉醒起来的时期，感情和智力还未拥有严格区分开来的领域，……理性不管上升得多高，它总是把素材提高到自己的地步，它不管把素材划分得多么精确和鲜明，它是从没有给以损伤的。……理性并没有把人的天性撕成碎片，而只是以各种不同的方式把它组合起来，使每个神的身上都存在着整个人类。”

决不能说，席勒把古代文化世界想象为完全没有任何矛盾的。不论是对当代社会关系的个人观察，或者是对历史的研究，或者是对哲学社会学的著作的探讨，都早已在席勒心中造成了这个信念：历史发展就是矛盾的发展。这个信念，由于阅读卢梭著作的结果，特别得到

了加强。在可以看到艺术与审美修养十分繁荣的一切历史时期中，席勒发现了高度的艺术水平与政治自由、公民英勇精神、道德等的衰落之间的矛盾。“在艺术繁荣和趣味盛行的一切历史时期中”，席勒写道，“我们看到人类总是处于衰落的状态，我们也无法举出一个例子，表明在一个民族当中审美修养的高度和广泛普及是同政治自由和公民英勇精神结合在一起的，风尚的美是同良好的道德结合在一起的，或者交际的外表光辉是同真理结合在一起的。”“不管我们把自己的视线投向过去世界的任何地方，我们到处都可以发现，趣味和自由是彼此逃避的，美只是在英雄的豪迈精神毁灭的基础上才建立起自己的优势。”为了证明自己的思想，席勒引证了古代的、阿拉伯的文化史，也引证了意大利文艺复兴时代的文化史。

不过，不论席勒所指出的矛盾在他看来是怎样地不可避免，不论这种矛盾本身是怎样地尖锐，席勒总以为，对古代文化来说，这种矛盾并不是古代艺术本身的矛盾。依据席勒的看法，这是艺术所达到的高度与政治力量和社会习尚的衰落之间的矛盾。但是在这里艺术本身仍然是谐和的人性的艺术，这种人性是完整的，还没有被作为近代艺术的特征的劳动分工所撕碎。席勒认为，艺术的完整性和完美性与习尚水平的降低之间的矛盾，在古代世界中还没有变成个人与国家之间的矛盾。席勒把古代希腊国家比之水螅虫群体，“在那里每个个体享有独立的生活，如果需要的话，它还能与整体合而为一……”

依据席勒的意见，同古代文化完全对立的是当代社会的文化。在当代社会中不仅存在着艺术的高度水平与政治自由的缺乏和风尚的衰落之间的矛盾。此外，在当代社会中，在艺术本身的领域内部还存在着一方面是天性、天才、直觉、感情与另一方面是精神力量的人为分离、理性、抽象、冷静的实际计算之间的矛盾。

这种矛盾，席勒认为，不是当代社会的文化和艺术所处的偶然的暂时状态。他以为，“文化本身给现代人类带来了这种创伤”。换句话说，他把他所发现的矛盾理解为历史上必然的矛盾。此外，席勒还预见到，历史和文化的发展的矛盾性质，虽然是人类的灾难，同时却是人类前进运动的必要条件。诚然，只要存在着对抗性，人就“只是在走向文化的道路上”。这种对抗性虽然只是文化的工具，而不是

文化本身，但是在席勒看来，却是“伟大的文化工具”。

作为唯心主义者，席勒并不理解那些在对抗性的历史中暴露出来的原因。但是，因为席勒能够承认对抗性的历史必然性，所以他不可能在单纯返回所抛弃了的完整人性的状态中寻找摆脱他所认识到的矛盾的出路。

席勒比卢梭更清楚地知道，凡是号召人们从丑恶的现在回到永远离开而不可挽回的过去，都是空想和无意义的。他以真正辩证的很有分寸的态度理解到，发展的对抗的性质不仅对于单个人产生了贫困化、片面性与不谐和，而且对于整个社会还产生了更加发达的分化，更加丰富的完整性的可能性。“除了使人的各种不同能力彼此对立以外”，席勒写道，“没有其他发展人类的各种不同能力的手段。”因此，各种能力的专业化就成为科学更完备的和更深刻地认识它的对象的条件。“只是由于人身上各别的力量孤立起来，并把绝对的立法权攫为己有，这些力量才和事物的真实发生矛盾，强迫那通常只是懒散地以现象的外表为满足的常识渗透到对象的深处。”

但是，席勒虽然承认了在社会历史进程中产生并扎了根的劳动分工，单独能力的各自孤立，在历史上是必然的，甚至对于整个社会是有益的，——然而这一承认对席勒来说决不意味着必须同已经形成的状况实行和解。席勒以为，整个社会的抽象的幸福，就是说，在社会的任何单独的成员中没有任何具体表现的幸福，不能是一条出路。这就是把席勒和专业化的无数庸俗辩护者区分开来的一个特点，本来专业化是根据专业化了的文化部门的工作者的被压迫状况形成起来的。在席勒看来，劳动分工所产生的幸福在现存条件下并不能成为每一单独的个人的实在的幸福，所以这种幸福还不是真正的幸福。“不论整个世界从人类力量的这种分别的发展中有多大的收获”，席勒写道，“可是仍然不能否认，这种被影响到的个人在这个世界目标的压迫下是遭受痛苦的。诚然，体操可以发展运动员的体格，但是只有通过四肢的自由和均匀的活动，美才能形成起来。同样，各别精神力量的紧张活动固然可以产生卓越的人，但是只有这些力量的均匀与谐和的结合才可以产生幸福和完善的人。”

席勒比康德还更加劲地捍卫每一单独的个人的自我价值。康德主

张个性决不应当被看作是手段——哪怕是最崇高和普遍的目标的手段。康德的这个学说被他的伦理学的正式的倾向归结为零。道德律的绝对的而且是正式的命令（“无上命令”），道德义务和个人爱好的对立，使康德在某些冲突中，为了始终如一地贯彻基本的正式的伦理原则，而牺牲了个性的自我价值的原则。

席勒就不是这样。在抛弃了康德所主张的义务与个人爱好的对立，甚至以有名的讽刺短诗[1]嘲笑了康德之后，席勒就永远拒绝引证整个社会不管文化发展给每一单独的个人所造成的损害而得到的好处，来辩护这种损害是正当的。“不过，难道人的使命，”席勒大声疾呼道，“就是为了某种目的而忽视自己吗？认为个别力量的发展一定要引起整体的牺牲，这是错误的，……不管自然的法则怎样力求达到这点，我们可以借助更高的艺术的力量来恢复艺术所毁灭了的我们天性的这个整体。”因此，席勒在讲过他所认为的当代社会的基本的文化矛盾之后，既没有停止在暴露这种矛盾上面，也没有停止在通过否认劳动分工与文化专业化的原则本身而空想地计划消除这种矛盾上面。席勒所寻找的不是解决他所发现的矛盾的不切实际的办法，而是可以实行的办法。

四

席勒在寻找这种解决办法的时候，自然一定要注意他当时的欧洲社会生活中的最重大的事件。在席勒的同时代人当中有一部分人把这一事件看作是消除片面专业化的实在条件，这种专业化既奴役了人，又以文化的衰落来威胁人。这个事件，如上面已经指出的，就是法国资产阶级革命。

席勒对法国革命的态度是随着革命本身的发展而变化的。席勒是属于这样一部分——为数相当多的——德国知识分子，他们曾经热烈地欢迎这一革命事件，但是当反对封建反动派的政治与社会力

---

[1] 我乐意为亲人效劳，可是——唉！——我喜欢他们吗？
一个问题老折磨着我：我有真正的道德吗？
没有别的办法，只有拼命蔑视他们，
从心灵里厌恶他们，然而还必须尽我的职务。

量的革命斗争采取了雅可宾式的恐怖形式的时候，他们很快地就离开了革命。这个革命席勒是根据那主张公民英勇精神的斯多葛派伦理学的概念来理解和另行解释的，甚至在他最同情这个革命的期间，他也从来没有走得，比方说，像年轻的费希特那样远，因为费希特曾经写过专文来证明雅可宾式的恐怖手段在道德和法律两个方面都是正确的。

快到一七九三年，当席勒开始写《美育书简》的时候，他以前的对革命的向往竟变成了批判和否定的态度。

席勒考验自己对革命的看法的试金石——在他的认识中——就是他所认为的只有国家能够捍卫和保证的人与人之间的社会联系的“物质的”牢固性。作为哲学、伦理学和美学的唯心主义者，席勒在他的关于国家的概念中是从独特的“现实主义”出发的，他对这种现实主义甚至赋予了原则性的意义。“我们存在”，席勒说，“并不是因为我们思考、渴望和感觉，不，我们所以思考、渴望和感觉，是因为我们存在。我们所以存在，是因为我们存在，我们所以感觉、思考和渴望，是因为除我们而外还存在着其他的东西。”

这种实在的、自然的人是生活在已经产生文化的地方——在国家中。在国家不是在法律上而只是在力量上建立自己的制度的阶段，国家是以“自然的”国家的姿态出现的。

席勒承认，“自然的国家”是和个人的道德要求相抵触的。但是在席勒看来，它是“完全和自然的人相适应的，这种人只是为了这个才给自己制定法律，以便对付力量”。此外，如果从现实的观点把“自然的”人和“道德的”人相比，那么依据席勒的意见，就必须承认“自然的”人具有无可争辩的优越性：“自然的人实际上存在着，而道德的人是还成问题的。”

席勒把这一原则作为回答革命的正当性问题的标准。他认为革命是人想破坏“自然的国家”的企图，破坏的目的是用暴力夺取直到现在不公正地拒绝给他的东西。“自然国家的建筑物在动摇着，它的倾斜的地基在下陷着，看来好像出现了这样一种自然的可能性：使法律占据高位，最后，把人当作自我目的来尊重，并且使真正的自由成为政治联盟的基础。”

不过席勒认为，希望革命是恢复人身上被国家形式的历史发展所蹂躏的完整的人性的手段，这是徒劳无益的，甚至是威胁人性本身的，虽然进行革命是为了人性的原故。

据席勒看来，“自然的国家”，就是说，在自然意义下的社会，“不应该有一瞬间的中断……”因此，“理性在消灭自然国家的时候，——而这是理性必须作的，——就要为了尚成问题的道德的人而以自然的和现实的人去冒险，就要为了可能的（虽然在道德方面是必要的）社会理想，而以社会的存在去冒险”（重点号是我加的——引用者）。

席勒本人坚决地驳斥这种“冒险”。“为了提高人的尊严”，席勒说，“是不能拿人的存在本身去孤注一掷的。”

席勒以为，渴望用革命手段去破坏当代国家的，首先是那些下等的、目前还无文化的社会阶级。群众的行动，在席勒看来，是这样一些行动，即指导它们的不是关于客观的社会福利的思想，而是纯粹主观的利益和愿望。这些愿望在文化发展的低级阶段是被丝毫不受抑制的起码需要所支配的。“在下等的和人数更多的阶级中，”席勒写道，“我们往往遇到粗暴的和无法无天的本能，它们既然由于社会秩序的羁绊的削弱而肆无忌惮起来，就以难于抑制的粗暴态度赶快去求得兽性般的满足。”

席勒在对待普通人民群众的态度上从来没有提高到卢梭的民主主义所代表的那种形式的民主主义。民主主义的人们的个性，在席勒看来，并不是他在追随康德之后所认为的“自我目的”的个性。席勒把群众反对现存国家的革命起义看成是对人的自然生存的威胁，看成是“主观的人类的”旨在反对国家的无政府主义的活动。“恣意横行的社会”，席勒断言道，“不是力求向上达到有机的生活，而是倒转向自发力量的王国滚去。”

因此，如上面所强调的，席勒在承认必须消灭“自然的国家”的同时，并不允许用革命来实现这种消灭。他还更进一步。他无条件地承认国家有权用暴力来保卫自己，反对为了恢复被蹂躏和破坏的完整的人性挺身出来反对国家的个人。他要求个人对现存的国家体制表示绝对的尊重。“也许人的客观本质”，他议论道，“有抱怨国家的理

由，但是他的主观本质却应当尊重国家机关。”

为了保卫“自然的人”和“自然的国家”，席勒毫无保留地认为国家消灭敌视自己的个人是正确的。“难道由于国家”，席勒问道，“在必须保卫人性的存在本身的时候轻视了人性的尊严，就可以责难国家吗？……”如果在某一民族的性格中“主观的人还同客观的人这样抵触，以致只有镇压前者才能够让后者取得胜利，那么国家对待公民就要显示出法律的极度的严峻，并且为了不致成为他们的牺牲品，就一定要毫无顾忌地粉碎敌对的个人”（重点是我加的——引用者）。

这样解决革命的非正当性问题和压制反对国家的个人的正当性问题，是和席勒的文化哲学的前提显著矛盾的。“个人的自我目的性”和“个人的绝对的尊严”再没有留下什么痕迹了。只要这个“自我目的的”个人试图消灭“自然的国家”，消灭个人就是正当的，而自然的国家，据席勒本人承认，是必然要加以消灭的。被宣布为革命的唯一实在结果的，就是发动群众的盲目的和破坏性的“野兽般的”本能。思想家们对于把人导向人性蜕化的现存秩序的那种高贵的抗议，被否定革命冒险和拒绝“成问题的”人的那种胆怯的“现实主义”所顶替了，而这种成问题的人是为了“自然的人”，即被夺去了完整性的当前现实的人，要恢复他所失掉的这种完整性的。

席勒的这种前后不一贯的情况应该用什么来解释呢？单是用他的哲学思维和世界观的一些个人的缺点来解释吗？当然不是。在席勒拒绝用革命方法来解决文化生活的矛盾和问题这一事实中，除了他个人的弱点以外，还必须看到当时社会的若干客观特点的反映。不可忘记，席勒曾经是法国革命的同时代人和观察者，这个革命是资产阶级的革命。历史进程给法国革命所提出的任务是消灭封建制度和封建关系，从而给资本主义生产方式和与之相适应的社会政治形式的顺利发展扫清道路。

就席勒所集中注意的完整的与谐和的个人的问题而论，法国革命的成功不仅不意味着这个问题的解决，而倒是使这种解决越发困难了。作为资产阶级的革命，它所取得的胜利完全不是消除劳动分工和专业化的形式的手段，这些形式曾经使个人的物质生活和精神生活都

受尽苦痛。情形恰恰相反。革命的社会结果应当不是削弱劳动分工和专业化的进一步发展，而是加强它们的进一步的发展——它所采取的方式更加威胁着个人的力量和能力的全面发展。体力劳动者和脑力的劳动者比在封建制度下更加必然要变成——在资本主义制度下——资本主义生产的大“工厂”的“小螺丝钉”。

席勒对革命的不相信在客观上反映了：不是一般的革命，而恰恰是一七八九年法国革命这样的资产阶级革命才不能在资本主义社会生活的物质基础上创造彻底解决万能与专业化之间的矛盾的先决条件。

当然，这种看法是不能取消席勒对革命的态度所负的责任的。对于革命问题席勒是非常狭隘地而且完全以唯心主义的方式提出的。他所注意的，不是革命给法国的（而且不只是法国的）社会的人们的经济生活、政治生活和精神生活所带来的新的——无疑是进步的——东西。他把革命对社会的后果问题主要看成是这样一个问题：革命将要在人的身上恢复席勒所渴望的那种被破坏的完整性、全面性与谐和性。这个结果是“成问题的”，这一点席勒是猜对了（可是他没有把它当作资产阶级革命的结果来加以说明），然而，在这里他所忽视了的不是“成问题的”东西，而是对于十八世纪欧洲社会说来十分现实的进步的、雅可宾的专政——法国资产阶级革命的最高峰——的意义。

五

席勒在他的文化历史研究的批判部分中对于解决他所提出的问题的空想的途径和革命的途径，都加以推翻了。

但是这种双重的否定的结果，丝毫也没有削弱席勒用来寻找解决所认识到的文化矛盾的那种毅力。

他在关于人的美育和作为游戏的艺术的思想中找到了出路。在这里席勒的文化哲学转变成他的美学——美的理论与艺术的理论。

这种转变是在《美育书简》第十七封信中形成的。席勒开始对于人离开十全十美的人性的各种可能的形式发表了一些抽象的议论。席勒议论道，如果人的完美是在于他的感官力量和精神力量的一致的毅力，那么人只是在他的一切力量缺乏一致的情况下，或者在它们的

毅力削弱的情况下，才能够丧失这种完美。什么地方各别力量的片面活动破坏了人的谐和一致，什么地方就发生紧张的状态。什么地方人性的一致是以平均削弱感官力量和精神力量的代价而得到保存，什么地方人就陷入被削弱的状态中。这就是人由于包括整个社会生活领域的劳动分工的结果向之运动的两个对立的界限。

然而这种运动毕竟是可以制止的。席勒证明了，这两种对立的界限——人的完整性的瓦解和他的感官力量和精神力量的毅力的削弱——是可以“被美削除”的。席勒断言道，恰恰是美，而且也只有美，才会“在紧张的人身上恢复和谐，在被削弱了的人身上恢复毅力……”因此，美可以使人的当前的——有限的——状态达到绝对的状态，并且使人成为“十全十美的”。

据席勒看来，美对于感性的人和精神的人都发生它的恢复的和统一的作用：美把感性的人“导向形式和思维……”，而把精神的人“反引向物质，并使之回到感性世界”。

美的这种双重作用，在席勒看来，不能作这样的理解，仿佛美会把人引导到物质和形式之间的、消极性和积极性之间的某种中间的状态。诚然，美可以把感觉和思维的对立状态统一起来，但是按照席勒的意见，既然在感觉和思维之间不存在任何“中间的”状态，那么这两者的统一只能是这样的统一，即两种对立的状态都被消灭掉。两种对立的状态应当在第三种状态中被消灭掉——以便完全不留下任何区分的痕迹。美可以成为从素材转移到形式、从感觉转移到法则、从有限的存在转移到绝对的存在的手段，其所以如此，并不是因为美可以帮助思维（在席勒看来，这是不可能的），而是因为——并且只是因为——美可以给予思维的力量以那和它自身的法则相一致的揭示任何事物的自由。据席勒看来，克服人的当前的悲观失望，克服人的肉体力量的摧残和精神力量的衰退，只有在人作为艺术家，作为艺术形式的创造者而行动的时候，才是可能的。席勒认为，内容“不论是怎样地崇高和包罗万象，总是以有限的方式作用于精神的，而且真正的审美的自由也只有从形式中才期待得到”。因为“只有形式才作用于整个的人，而内容不过是作用于各别的力量而已”。

但是审美形式对人的作用，并不仅仅是审美的作用。据席勒看

来，审美形式的产生同时就是人从感性阶段到理性阶段的提高。虽然美作为美，并不对理性和意志提供什么，也不干预思考和决定的事情，只是使人能够利用悟性和意志，可是美仍然是理性的条件。因为从感觉的被动状态转移到思维的主动状态，在席勒看来，只有通过“审美自由”的状态才可以完成。

同时席勒断言道，美不仅是提高人到理性的必要条件。这个条件一方面是必要的，同时又是唯一无二的，“没有别的途径，”席勒说，“能使感性的人成为理性的人，只有首先使他成为审美的人才成。”

美在人的生活中的这种作用，究竟是由什么决定的呢？

审美的心境，在席勒看来，是这样的一种心境，它“包括整个完满的人性……”，而且必然一定——至少尽可能地——“包括人性的每一单独的表现……”，这种心境毫无区别地“有利于人性的一切功能……”，人性的一切各别的功能的基础是在审美的心境中。所有其他形式的活动，只有在一定限制的代价下，才给精神提供任何专门的本领。只有审美的活动才导向无限的事物，只有在审美状态中人性才“表现得这样纯洁和不可侵犯，好像它还丝毫没有遭受到外部力量的影响似的”。

据席勒看来，这就是审美活动、审美外观和审美心境的作用。席勒把一切的功能以及他从革命那里夺来的对文化任务的一切解决办法都委托和转让给它们。

这表明这位思想家和诗人无疑地在逃避现实。席勒所提出的解决问题的办法完全是幻想。实在的现实仍然没有被这种解决的办法所触到，而它所产生的文化矛盾也仍然没有被消除。席勒当时的德国现实的平凡的鄙陋仍然是一种鄙陋。这种鄙陋只是被“浮夸的”鄙陋顶替了，——不是在现实中，而只是在作家的意识中。马克思主义的奠基者就是这样评价席勒的社会政治立场的，他们的这种评价直到现在仍然对于我们保持着它的全部原则性的——理论的和历史的——力量。

假如美学对席勒来说仅仅是解决他所揭示的文化的自相矛盾的手段，那么我们对于上述的种种就会感到满足了。然而席勒的美学并不仅仅是这样的手段。它虽然是这样一种手段，同时却又

具有自己的内容。在席勒的美学中既提出了问题，又建议了解决的办法，这些问题和解决的办法仍然是美学理论上的问题和解决的办法，不管席勒怎样利用它们来解决当时德国现实的发展所提出的文化问题。

因此，席勒的美学对我们来说，不仅是他用以论证自己拒绝采取革命途径来解决文化历史问题的一种学说。席勒在作这个论证的同时，又在美学问题领域里开辟了一条道路，这些问题的理论意义并不局限于席勒思想的历史和政治的范围。正如伟大的思想家和艺术家们屡常发生的情况一样，席勒美学的客观内容和客观结果，远不是同席勒本人——主观地——认为是自己理论的意义完全吻合的。

只有这种不相吻合才可以说明席勒美学对德国国内外美学理论以后的发展所发生的影响。这种影响是相当大的。席勒美学的一系列原理曾经由德国唯心主义和艺术现实主义的具有各不相同的、有时甚至是对立的色彩和倾向的艺术家和思想家所掌握和修改。他们就是歌德和浪漫主义者、谢林和黑格尔。

就这一方面来说，吸引人们注意的是席勒在美学中所制定的“游戏”和审美“外观”（Schein）的概念。

在这些概念中，“游戏”的概念有时候被美学家和美学史家解释得与席勒原来的意思相距很远，他们认为席勒的“游戏”概念是后来的关于艺术起源于游戏的理论——类如卡尔·格罗斯与十九世纪和二十世纪其他资产阶级美学家的理论——的出发点。

不过，把席勒美学和那些推断出艺术起源于“游戏”的理论这样紧密地接近起来，是毫无根据的。席勒的“游戏”概念不仅是历史的或艺术起源的概念，而且与其说是生物学的或者把艺术生物学化的美学的概念，倒不如说是美学理论的概念。“游戏”概念的任务就是阐明艺术在人的其他许多活动中独特的地位。

依据席勒的想法，“游戏”的概念——正如与它密切联系的通过审美“游戏”而产生的“外观”的概念一样——表明着一种特殊的地位。这是艺术在直接的生活与意识之间所占的地位，而在意识内部，则是在科学的认识与艺术的形象之间所占的地位。换句话说，对席勒来说，“游戏”不仅是艺术的源泉，而且首先主要是一种表示艺

术的特有的——如人们现在所说的——特点的现象。

依据席勒的理解，“游戏”不是人的实用的、“平淡无奇的”动作，然而也不是与任何现实隔绝的空想的想象活动。审美的“游戏”是人的一切创造力量和能力的自由活动，而“游戏”所产生的产物既不是现实生活的直接对象，也不是想象力的纯粹幻想。游戏的产物——“外观”——是某种理想的东西（和生活相比）和现实的东西（和纯粹想象的产物相比）。

据席勒看来，既然美是人的本质的完成，所以美就不能直接是生活本身，如英国美学家柏克所断言的那样，也不能仅仅是生活形象，如拉斐尔·孟格斯所设想的那样[1]。那些把美直接和生活等同起来的作家，过分准确地遵循了经验的指示，而那些认为美仅仅是生活形象并断然使美脱离生活本身的作家，则过分离开了经验的指示。

据席勒看来，美不仅不是生活，不仅不是生活形象，美是“两种冲动的共同对象，就是说，游戏冲动的对象”。的确是游戏的冲动，因为“游戏”，按照席勒的解释，“是指一切既非客观上也非主观上偶然的东西，但是同时并不包含无论是内部的或外部的冲动”。

“游戏”的概念立即把席勒引导到艺术形象的概念。因为一般粗略了解的游戏冲动的对象，“可以叫作生活的形象、概念，用来表示现象的一切审美特质，一句话，用来表示一切在最广泛的意义下称为美的东西”。

据席勒看来，把美作为游戏冲动的普遍对象来理解，美就是理性的要求或假定。这一假定是必不可少的。根据自己的本质，理性是坚决主张完整性和消灭一切限制的。相反地，这种或那种冲动的任何特殊的活动使人处于不完整状态，并且给人的天性设下界限。人的本质的概念“只有通过实在和形式、偶然性和必然性、消极性和积极性的统一”，才可以完成，——这就是席勒的想法。因此，理性就要求：“在物质冲动和形式冲动之间应当有共同体，就是说，应当存在

[1] 柏克在他的《关于崇高与美的观念的根源的哲学探讨》中论证了自己的论点，孟格斯在他的《关于绘画趣味的意见》中论证了自己的原理。席勒在提到这些作者的时候，认为他们是两种倾向——“经验主义的”倾向和“教条主义的”倾向——的代表人物。

着游戏冲动……”但是，用席勒的话来说，这就意味着应当存在着美，即真正人的本性的表现。那个假定游戏冲动的理性，同时也假定美的存在：“理性只要一宣布：应当有人的天性，它从而就定下这个法则：应当存在着美。”

席勒本人看得清楚，甚至着重指出，他的关于完美的人、游戏冲动与作为游戏冲动的对象的美之间的相互关系的全部意见都抱着这个目的：阐明审美对象的明确的标志和艺术形象的同样明确的特色。他认为游戏的特殊标志是人在现实生活中所从事的活动的严肃性与幻想的完全未定形的和无目的的活动之间的那种中间的游戏状态。虽然人在善行中、在完美中只表现出自己的严肃性，可是他是以美作游戏的。据席勒看来，美是一种独特的辩证法，或者是形式与实在的对立的统一。美给人规定了“双重的法则，绝对的形式和绝对的实在的法则”。

这个学说既是席勒的美学理论的学说，同时又是他的文化哲学的学说。它的审美意义是在于，艺术形象在其中不是被看成生活的相似物，不是被看成现实生活对象的直接的和自然主义的描绘，而是被看成一种属于游戏之类的描绘，这就是说，它既使日常事物理想化了，又超越了日常事物的自然性的。因此，美，从而那作为美的表现的条件的艺术形象，既是我们借以进入观念世界的自由直观的创造品，同时又是并不抛弃感性世界的产物。美既是对象，同时又是我们的意识的状态：其所以是对象，是因为只有对象的反映才能够提供美的感觉；其所以是意识的状态，是因为只有感情“是这样一种条件，由于它我们可以有美的观念”。美既是形式，又是生活：“它是形式，因为我们可以直观它，然而同时它是生活，因为我们可以感觉到它。”

美，作为一种产生艺术的生活形象的活动，是属于游戏的领域。同样的艺术，作为形象的游戏所造成的总和，是属于“外观”的领域。

作为“外观”的形象，是席勒美学理论的基本概念。在这个概念中包含着丰富的辩证内容的素质。那达到黑格尔的辩证美学、若干德国浪漫主义者美学的辩证要素和谢林的艺术哲学的直接的线索，正

是从这个概念开始的。

席勒在说明作为“外观”的艺术形象的时候，既把形象同感性范围联系起来，又把形象同思想范围联系起来。同时他既没有把形象直接和感性等同起来，也没有把形象直接和思维等同起来。作为“审美的”外观，形象已经提高到对对象的直接的感性的知觉之上。这种提高的可能性的根源就在于感性本身。视觉和听觉已经只有通过外观来认识现实。在视觉中，正如在听觉中一样，产生印象的素材就已经和人们据以接受素材的那些感官有了相当的距离。“我们用眼看到的东西，”席勒说，“不同于我们感觉到的东西，因为悟性会越过光线达到自己的对象。”

从野蛮到文化的过渡所以表现在审美领域内，是因为“外观”，在文化以前的阶段曾经受到低级感觉的支配，现在具有了独立的价值，并且成为特殊享受的对象。就这个意义来说，席勒认为对“外观”的注意不仅是“人性的真正扩大”，而且也是“走向文化的一个坚决的步骤”。

不过，提高到了直接的感性的现实之上，“外观”并不和旨在认识真理的理论思维相等同。在进入思想王国之后，“外观”仍然保存着自己的特殊性质，这种性质决定了外观在感性本身和逻辑思维本身之间的特殊地位。据席勒看来，审美的外观既不同于现实，也不同于真理。既然是审美的外观，它就不是逻辑的外观。

据席勒看来，真理只能证明，感性可以跟随理性，理性也可以跟随感性。但是真理不能证明，两者都存在，两者相互作用，两者绝对和必然一定结合在一起。相反地，在享受美的时候，就是说，在享受审美的一致的时候，据席勒看来，就发生“实在的结合，从素材到形式的转变，从消极性到积极性的转移……”席勒认为，正是这一点证明了感性和理性的结合、无限在有限中的表现，从而证明了最崇高的人性的可能性。

席勒特别有力地强调了，审美外观的形象，即艺术形象，并不是现实的消极的复制。那产生审美外观的审美游戏并不是直观的状态，而是积极的活动。作为审美外观的形象，艺术形象只有积极的和自由的想象力才能够创造出来。因此，艺术就是克服直观性和消极性的途

径。艺术可以激起人身上的昏沉欲睡的活动力量。艺术可以拿人对现实的积极态度来代替消极态度。在艺术中，人不仅是现实的接受者，而且是创造性的生产者。这个思想席勒是用这样一个格言清清楚楚地说出来的："事物的实在是事物的作品；事物的外观就是人的作品，一个以外观为快乐的人，就不再以他所接受的为快乐，而是以他所产生的为快乐。"

席勒就是这样确定了人对现实的审美关系的辩证地位，确定了构成艺术形象本质的审美游戏和审美外观的独特性。依据他的理论，精神可以"通过某种中间情绪从感觉过渡到思维，而在那种情绪中感性和理性都是同时活动的……在这种中间情绪中，精神既不经历肉体的强制，也不经历道德的强制，但无论如何是活动的。因此，这种情绪应该主要叫作自由的情绪。……"席勒阐明道，如果"把感性的规定性的状态叫作肉体的，而把理性的规定性的状态叫作逻辑的和道德的，那么实在的和积极的规定性的状态就应该叫作审美的"。

这就是席勒所制定的"外观"和艺术形象的审美理论的基本内容。但是对席勒来说，他的理论的意义并不局限于此。席勒的理论，就其理论内容来说，是关于审美状态的独特性和艺术形象的独特性的学说，同时根据作者的想法，也应当是解决当时社会全部文化的使他十分不安的各种矛盾的关键。据席勒看来，作为审美游戏的冲动的对象，作为游戏所产生的艺术形象中的生活的"外观"，美是克服人性和它的不完满性之间的悲剧性的决裂现象的唯一途径。只有审美游戏才可以使人身上的人性完满起来，也只有这种游戏才能够使人——通过审美的外观——恢复他所丧失的肉体力量和精神力量的一致性、完满性和全面性。席勒把这个思想表现在这样一个故意离奇古怪的、非常凸出的公式中："人只有当他是名符其实的人的时候才游戏，而且只有当他游戏的时候他才完完全全是人。"

在宣布这一论点的时候，席勒超出了美学的范围。席勒指望在自己的论点上不仅建立"审美艺术的全部建筑物……"，而且还建立他认为是更困难的"生活艺术"。

六

前面各节所阐明的席勒的审美的世界观，是在康德的哲学和美学的不容置疑的——而且是强有力的——影响下形成的。席勒本人不仅对这一点看得非常清楚，而且也向自己的读者阐明了康德对于他的作用。席勒在开始写《美育书简》的时候，这样写道："以下的论断主要是以康德的原则作基础的……"

席勒初期的戏剧——从《强盗》到《堂·卡洛斯》——和初期的诗作——一直到《艺术家》为止——都是他在康德的主要美学著作《判断力批判》（一七九〇年）问世以前写成的。不过，席勒哲学观点与康德观点的接近不仅显示在席勒写于一七九〇年以后的美学著作中，例如，《美育书简》（一七九三年至一七九四年）。席勒早在他成为美学中的康德主义者以前，在哲学中和道德中就已经是康德主义者了。这是可以理解的。《判断力批判》（对一七九〇年来说）是康德的新的论文，因为康德在这篇论文中第一次阐明了自己美学观点的完整体系[1]。不过，这篇论文同时又仅仅是康德一系列著作的最后环节，这些著作是根据康德早在一七八一年在《纯粹理性批判》中、以及一七八八年在《实践理性批判》中所发挥的思想而写成的。

因此，用不着惊奇，早在席勒完成于一七八六年——在康德基本美学著作出世以前四年之久——的《哲学书简》中，我们就发现席勒的同康德基本思想接近的纲领性的声明。席勒正是从这个观点出发在他以后的著作中探讨了美学问题。这个观点归结到这个意思：创作活动和理论活动的结果不仅是取决于创作和研究的素材本身，——甚至与其说是取决于这些素材本身，倒不如说是取决于研究的方法，以及取决于我们的研究能力所规定的界限。"根据通常的偏见"，我们在这里读道，"人的意义取决于他所处理的素材，而不取决于他用以探讨素材的方法……最高的完美，在我们目前的局限性之下，是不能为我们达到的。……你首先应当完全认识你自己力量的大小，然后才

[1] 康德的这篇长文章是专论对美感和崇高感的观察的（一七六四年），早在康德哲学成熟阶段以前的期间就写成了。

能够评价这些力量的最自由的表现的意义。”

把重心从研究审美对象转移到研究关于审美对象的认识，认为这种认识的形式决定着对象本身，这就是席勒美学的在精神上和起源上都是属于康德的基本思想。就自己这个思想来说，席勒毫无疑问是唯心主义者，而且还是康德类型的唯心主义者。

席勒美学的第二个康德思想，是从上述的思想推论出来的。这第二个思想是在于这一论断：仿佛艺术或艺术活动就其实质说来不过是造型的活动，不过是形式的创造。艺术的目的就是用形式来“消灭”内容。“在真正美的艺术作品中”，席勒断言道，“一切都应当取决于形式，而不应当取决于内容……真正的审美的自由只可能从形式中期待到……大师的真正艺术秘密是在于用形式来消灭内容；内容本身越宏伟、越要求严格、越引人入胜，内容以它的作用越是升到首要地位，或者观众越是愿意接受内容，那抛开内容和支配内容的艺术所取得的胜利也就越大。”

最后，席勒美学的第三个康德思想是这样一个思想：必须严格地区别和划分艺术——作为艺术造型的活动——同认识，审美的领域同实践道德的和科学理论的领域。“应该完全同意这样一些人的说法”，席勒说，“他们认为美的事物和起源于美的事物的心境，从认识和信念的观点看来，是完全没有区别的和没有结果的。他们是完全正确的，因为美，如果单独看待的话，既不提供悟性什么东西，也不提供意志什么东西，它并不追求任何智力的目的或道德的目的；它并不发现单独一个真理，也不帮助履行任何义务，一句话，它是同样既不能够创造性格又不能够启发悟性的。”

假如席勒的美学思想对康德思想的关系只限于上述的种种，那么作为思想家和美学家的席勒就不过是一个康德主义者而已。但是情形并不全然如此。席勒不仅作为诗人、作为戏剧家是伟大的和独树一帜的。他作为哲学家、作为艺术理论家，同样也是伟大的和独树一帜的。席勒在美学中不仅是康德主义者。他之所以不仅是康德主义者，第一，是因为他在掌握了康德美学的若干原则之后，并没有停止在这些原则的范围之内。他朝着这样一个方向走得比康德更远，这个方向使他离开康德的思想而接近于歌德。第二，席勒之所以不仅是康德主

义者，还是因为甚至在最接近康德的时期，他也不是单纯地重复康德的话，不是仅仅作康德的回声。席勒的康德学说是强有力和特出的头脑加以发挥的对康德学说的解释。从席勒的例子又一次证实了，关于思想生活中的“影响”的普通的——过分机械的——概念真是太不够了。

当然，在思想史和艺术史中往往有这样的情况：思想家或艺术家，在给了别人影响之后，突然又以巨大的不可抵抗的印象力量使这个人从属于自己。但是在这里要指出这种影响和这种支配的令人信服的例子，是不很容易的。沃尔夫对某些第二流的德国沃尔夫主义者的影响，或者康德对某些第二流的康德主义者的影响，也许就是这样的。

但是具有创造性的才智的人的情况就不是如此。具有创造性的才智的人与其说是“碰上”那个后来给他影响的人，倒不如说是他自己在“找寻”那个人。他在同他亲近的有才智的人身上只是给一些思想寻找支持，这些思想在他本人身上正在成熟起来，虽然目前还没有形成，但是将来会成为他自己的独特的思想的。对于具有创造性的才智的人来说，他所从属的影响是自己选择的结果。这种有才智的人与其说是遭受到“影响”，倒不如说是允许别人给他影响——而且是朝着他自己的发展趋向所确定的方向。他在其下面成长起来的影响，并不是消极的状态，而是他自己的活动和个人关系的表现和条件。在这种影响下是有某种选择的东西的。

康德对席勒的影响就是这样。对席勒来说，康德的意义完全不在于，康德论证了对艺术的形式主义的理解，把艺术所引起的快感归结为只是来自形式的快感，把审美的东西同逻辑的东西和道德的东西划分开来。席勒知道康德的美学是有矛盾的，所以就从其中吸取了那符合于他自己的探求和愿望的矛盾方面。

在康德哲学中存在着强烈的形式主义的倾向。后来的形式主义流派的艺术和美学理论家所依靠的正是他这种倾向。从康德发源出来的是赫尔巴特、赫尔巴特的学生罗贝特·岑采尔曼以及岑采尔曼的学生德国音乐家爱德华·汉斯里克等人的美学的形式主义。最后从康德发源出来的是新康德主义美学家海尔曼·柯亨、勃罗吉尔·赫里斯田安

森、姚纳斯·康的形式主义的理论。

但是康德在美学中不仅是一个形式主义者。在他看来，艺术品不仅是产生形式而且只是产生形式的那些审美力量的自由游戏的结果。康德认为艺术是这样一种活动，它能够用每种艺术特有的手段在特殊的素材中把形象从描绘现存的现实的事物提高到表现理想。

诚然，据康德看来，趣味仅仅是在想象中把各种各样的东西结合起来的时候评价形式的审美能力。趣味限制理念，是为了与有生产效能的想象的法则相适应的形式的原故（康德，《人类学》，圣彼得堡，一九〇〇年，第一一四页）。趣味不是通过简单的模仿而进行创造，而是本来就进行创造的。

但是艺术作品，据康德看来，不仅显示趣味，甚至也显示精神，康德把精神理解为“一种通过（理念或译观念——译者）而活跃起来的精神原则”。要不然的话，“精神”是有生产效能的理性能力，

[illegible]的形式提供先验的典范的能力

定概念的范围内，在无限形形色色的、可能的、与这个概念相适应的形式中，它指出这样一种形式，可以使这个概念的造型的描绘和没有一个辞句能够与之符合的理念的完满程度结合起来；因此，它在审美上就提高到理念”（康德，《判断力批判》，圣彼得堡，一八九八年，第五三节，第二〇三页）。

据康德看来，音乐“只是通过没有概念的感觉说话，这就是说，没有给思考留下任何东西……”。但是就是音乐也没有被康德从能够表现理念的艺术中间排除出去。只是在音乐的场合下，理念的表现是用音乐的调子和那唤起听者的共鸣的激情作媒介的：“调子在一定程度上表现说话人的激情，并且又激起听者的同样的激情和交谈时表现在这种调子中的理念……”因此，音乐也把听者带进审美理念的领域。但是音乐是通过联想作到这一点的：“既然转调仿佛是共同的和人人理解的感觉语言，所以音乐……就在感觉语言的全部影响之内利用感觉语言作为激情语言……所以，根据联想的法则，自然就能把同这点结合在一起的审美理念传达给大家……”

康德完全根据这些看法，在造型艺术领域中把绘画摆在这一类的其他一切艺术之上。他之所以偏爱绘画，不仅是因为绘画“作为图画艺术，是其他一切造型艺术的基础……”，而且是因为绘画“更加深刻得多地渗入到理念的领域，因此比其他一切艺术更能扩大直观的范围”。

上面指出的康德原则使席勒同康德的接近成为可能。假如康德在美学中仅仅是形式主义者，那么下面的情况就会是完全不可理解的：诗人席勒不仅是十足有思想原则的，而且在他的戏剧中往往写出了仅仅作为“时代精神的传声筒”[1] 的人物，他怎样能够从康德那里找到论据来支持他对美的理解，来支持他对作为“游戏”的艺术的审美“外观”的理解，来支持他对作为“形式”的创造的艺术活动的理解呢？

席勒读过康德的著作，正如德国与康德同时代的一切具有创造性思想的人读过康德的著作一样，他不仅研究了康德全部美学思想的内

[1] 《马克思恩格斯全集》，俄文本，第一版，第二五卷，第二五二页。

容，而且研究了康德全部最主要的著作的内容：《判断力批判》、《实践理性批判》和《纯粹理性批判》。而且，席勒和歌德一样，把康德哲学和当时在德国占统治地位的全部哲学——沃尔夫和他的追随者的学说——加以对比。同这种哲学——沃尔夫主义者的形而上学和他们的为宗教服务的平庸的神学（关于上帝创造万物的合理计划的学说）对比之下，康德的哲学是一种解放思想的力量。它曾经是这样一种力量，并且也被说成是这样一种力量。这样理解康德的就是席勒、歌德、威廉·亨布尔特、费希特、年轻的谢林和其他许多的人。

康德坚决地主张审美的享受和直接的实际的利益毫不相干，把形式和内容、艺术和道德分隔开来；康德的这种果断决没有被他的优秀的同时代人理解为纯粹的形式主义。在我们刚才简略描述了的康德的艺术分类中，被认为分类的原则性基础的是每一种艺术和每一类艺术的表现理念的能力，现在怎样可能把康德这种艺术分类归结为纯粹的形式主义呢？

康德的同时代人认为他的美学的上述倾向是把艺术从理性的道德说教的任务中解放出来的理论，这些任务是反动的专制政府、反动的神学者以及神学系和哲学系的反动教授们硬加在艺术身上的。康德的美学宣布了，艺术作为产生美的形式的活动，是与道德说教毫不相干的。康德认为是艺术的重大特征的“没有目的的合目的性”，把艺术划分为某种特殊的领域。艺术的“独立自主”把艺术和自然并列在一起，把它们当作是不从属于它们的外在的目的的两个领域，不管这些目的是创造世界的“创造主”的目的，还是给艺术指定那些和艺术本身的特点相抵触的任务的人们的目的。

在一八一七年起草和一八二〇年出版的词态学著作中，歌德把康德美学对他和他那一代人所具有的意义阐明得非常清楚。“但是你瞧”，歌德叙述道，“落到我手中的是康德的《判断力批判》，我的一生的快乐时期是要大大归功于这部书的。在这部书中我看到了，我的最分散的研究工作都摆在一起了；艺术作品和自然作品同样地得到了论述；审美的判断力和目的论的判断力得到互相的说明……这部著作的伟大的基本思想同我以前的创作、活动和思考十分相似；艺术的内部生活，正如自然的内部生活一样，它们相互的从内到外的活动，在

书中都表达得非常清楚。”（李赫丹希塔特，《歌德》，第二卷，一九二〇年，第四八〇页）在同爱克曼的谈话中，歌德说明了，康德的关于艺术作品的“没有目的的合目的性”的学说，作为对沃尔夫主义者的浅薄的目的论的歼灭性的打击，是他和他的同时代人所理解和领会的。“每种创造物，”歌德说，“是为自身而存在的，软木树生长完全不是为了人可以用它去塞瓶子，我的这个见解和康德有共同之点，我非常高兴，我们两人在这一点上是意见一致的。”（爱克曼，《歌德对话录》，学院版，一九三四年，第三六二页）最后，在一八三〇年一月二十九日给提尔吉尔的信中回顾他所走过的思想发展道路的时候，歌德又写道：“我们的康德老人对于世界，而且我可以说，对于我自己所作的无穷的贡献就是，在他的《判断力批判》中他十分庄严地把艺术和自然摆在一起，并且从伟大的原则出发认为两者都有权利漫无目的地行动。斯宾诺莎早已这样使我确定了对荒谬的“终极原因”（即外在目的。——引用者）的憎恶。自然和艺术太伟大了，不能给自己规定什么目的，而且也不需要目的，因为到处存在着关系，而关系就是生活”（Bezüge gibt’s überall und Bezüge sind das Leben）（李赫丹希塔特，《歌德》，第二卷，一九二〇年，第四八一页，注释）。席勒也正是这样理解康德的关于形式和艺术的“没有目的的合目的性”的学说的。他认为，康德所鲜明表述的形式原则，作为审美快感的唯一对象，是不应该从字面上的意义去理解的，无论如何不应该把它理解为康德学说的唯一的意义。席勒本人认为，物质“不仅在从属于形式的时候具有意义，而且在和形式在一起，以及独立于形式之外的时候也具有意义”。他理解到，要在康德那里直接找到同样的观点是不可能的。他自己解释道，对康德说来，哲学的主要任务就是“使形式摆脱内容”，这种哲学很容易把一切物质的东西仅仅看成是障碍，而把感性看成是“和理性有着不可调和的矛盾”的东西。

不过，虽然席勒发现这个观点也许符合于对康德哲学的字面上的理解，可是它“没有包含在康德体系的精神之内……”

席勒在康德那里能够找到根据来支持他的这个信念：审美的“游戏”是一种产生外观的活动，至于外观本身不仅把现实削弱到形

象，而且把现实提高到理想。不过，艺术把人提高到理想，并不是通过抽象，而是把理想的东西描绘成可能的东西。席勒就这个意思说明道，作为艺术家的作家把所谈到的对象“与其表现为可能的或者所愿望的，倒不如表现为现实的或者必然的……”（席勒，《论艺术形式运用上的必然界限》）。只有作为哲学家的作家才“把这个信念提高到信仰的地步；因为他从不容置疑的根据出发，证明了必然一定是如此。”

席勒对康德的独立态度不仅表现在：席勒掌握了康德美学中最有力的方面——把艺术看作是通过创造形式而提高到表现理念的一种活动。席勒的独立精神还更清楚地显示在：他已经不是解释康德，而是离开康德，反驳康德，胜过康德。席勒同康德论争的时候，是从康德到歌德，甚至到黑格尔，是从主观唯心主义到客观唯心主义，是从形而上学到辩证法，是从审美的认识论到作为解决文化和历史的矛盾的手段的美学。

席勒决不能完全赞同康德关于道德义务与爱好或喜欢之间的绝对对立的学说。康德甚至不容许这一思想：道德行为可以被对道德举动的爱好所支配，可以被对豪迈精神的个人喜欢所支配。以这种喜欢为基础的任何行为，康德仅仅称为“合法的”（对道德律而言），但决不是“道德的”。康德断言道，要使行为是“道德的”，行为必须不管任何的喜欢，不顾任何的爱好，而只是出于对道德律的尊重来完成的。据康德看来，爱好、喜欢是和人的感性有关，而对道德律所表示的尊重是和理性有关。因此，康德在发挥自己的学说的时候，就极其尖锐和严厉地使感性的爱好服从于理性了。康德宣称，压制感性是道德行为的必要条件。既然这种行为很难抗拒人的自然天性，所以在康德看来，德行始终只能以巨大劳动和牺牲的结果而出现。

这个学说是席勒所不能接受的。尽管席勒对康德非常尊重，他却不能承认：人只是不顾爱好才能够成为豪迈，对豪迈精神的爱好、对豪迈精神的热爱——这种热爱是与豪迈行为结合在一起的——使这些行为丧失它们的道德的意义。他发现了，在康德的道德哲学内，“义务的观念表述得十分严峻，这种严峻会把象征美丽、温雅、欢喜的三位女神从他身边吓走，并且容易诱使才智薄弱的人在阴郁的和寺院式

的禁欲主义的道路上寻求道德的完美”。

席勒在《论优美和尊严》一文中说明了他在这个问题上是反对康德的。他在这篇文章中证明了，把出于义务的行动同出于爱好的行动对立起来，就会人为地和强制地在人身上把那实际上应当结合在一起的东西分裂开来，而这种对立是康德企图根据来论证自己对道德行为的说明的。据席勒看来，人“不仅能够而且应当使快感和义务结合起来；他应当快乐地服从自己的理性”。因为自然是用人来创造人的，就是说，“用带理性的感性东西”来创造人的，所以自然就责成人“不要把自然在自己神秘的自发力量的最纯粹的表现中结合在一起的东西分裂开来，不要把感性的方面抛丢在后面，不要把一个原则的胜利建立在对另一个原则的压制上”。席勒认为，道德的世界观只有在下述情况下才得到保证：它“作为两个原则的联合产物从他的共同人性中产生出来，它成为他的天性；只要道德原则诉诸暴力，本能就不能不把力量同它对立起来”。

康德被席勒的批评多少刺痛了。康德在自己论述宗教的著作（《仅仅在理性界限内的宗教》）第一部的一个注释中回答了这个批评——回答得很沉着，而且语调也带有对席勒的深厚的敬意。康德责难席勒在《论优美和尊严》一文中贬低了义务的伟大概念，对感性让了步，并且企图使道德本身变成美。

席勒在一个问题上还更远地和更坚决地离开了康德，这个问题不仅对于美学重要，而且对于整个哲学也重要，这个问题就是关于美学和科学、美学和道德的相互关系问题。

席勒在思考这个问题的时候克服了康德的主观主义和康德把美学范围同科学范围和道德范围分隔开来的片面性。

康德把审美判断同逻辑判断和道德判断完全分隔开了。他使逻辑判断和目的在于认识感性东西的悟性联结起来。他使形成道德概念的能力和目的在于超感性东西的理性联结起来。他宣布自然是应用悟性的领域，而自由是应用理性的领域。据康德看来，自然是和自由对立的。虽然如康德所理解的，美是把自然领域和自由领域、感性范围和道德范围联结起来的一个环节，可是这个联结却不是实在的，因为它不是在现实本身中可以实现的，而只是主观地，只是在人的反省中，

在特殊的观点中才可以实现，而这一观点就是人从之看出逻辑和道德的统一、自然和自由的统一的。

席勒的情况就不是如此。席勒的美学发展的历史在这个问题上就是他离开康德越来越远的历史。如席勒所理解的那样，审美教育会使人达到感性和道德的现实的和客观的结合，而不是使人达到只是在主观反省中才可能达到的境地。在席勒看来，自然和精神的统一并不是虚幻的统一。这是实在的统一，这种统一是现实的人随着他成为名符其实的人，即审美的人而达到的。

根据席勒的看法，审美教育不是仅仅推广到人的单独某一方面，因为它包括着整个的人——理论的，认识的，道德的，行动的。

只有假定科学可以是没有成形的科学，而道德可以是没有成形的道德，它们每一个才能够不依靠审美教育而存在和向前发展。但是据席勒看来，这是不可能的：科学认识和道德行为总是具有一定的形式。因此，审美教育既应当推广到认识的人，也应当推广到道德的人。

诚然，席勒承认有许多这样的人，他们的智力生活“只是局限于形象和印象。……”叫他们担任思维工作，就等于要他们负担力不胜任的工作。同样也有这样一些人，他们“只善于思考……”要使他们用形象进行创造，那是干脆不可能的。

不过，据席勒看来，这两类人都是“真正的和普遍的人的天性的很不完满的代表……”，这种天性所要求的是“必定把两类活动结合起来……”。凡是用科学的逻辑的形式传达自己知识的人，当然就“使我确信，他已经正确掌握自己的知识，并且善于保持它们；然而凡是同时能把自己的知识用艺术形式传达给我的人，就不仅证明他能够推广自己的知识，而且也证明他已经把这些知识吸收到自己的天性中，并且能够把这些知识体现在自己的行动中”。

任何内容——科学的内容和艺术的内容——都同样必须有审美的外观——这一结论席勒是从一切真正理论的活动的创造性质中得出来的。“对于思维的结果来说”，他说，“除了独立的创造之外，再没有别的达到意志和生活的途径。只有在我们心中成为积极行为的东西，才可能在我们身外成为这样的东西；精神的产物在这方面正像是有机

的构成一样；只有花朵才会产生出果实来。”

经验本身导致这样一个结论：观察表明，许多的真理，作为内在的形象，早已起了生动的作用——还在哲学证明它们以前。另一方面，最得到证明的真理往往对意志和感情是无能为力的。

审美的形式终止了论证和感情、概念和形象、科学和艺术的这种分离。席勒说，“美对认识发生作用，正如它在道德领域里对行为发生作用一样，因为它在结论中和内容中把那些从来不能在形式和根据上取得意见一致的人们联合起来。”

但是，在指出了扩展到科学认识和道德行为上的美和审美形式的联合作用之后，席勒决没有使科学和道德服从于美学。他一方面力求确定美和艺术的特殊本质，另一方面也并不忽视认识和道德行为的特点。他理解到，审美形式对于科学的意义并不意味着，仿佛科学的特殊任务可以凭借艺术的力量来解决。头脑如果不善于赋予知识以形式，它所有的良好的知识也就会“和死的宝藏一样被掩埋了的”，但是形式如果没有内容，在席勒看来，就“仅仅是所有物的阴影，而且没有任何表现的艺术有助于无话可说的人”。席勒认为，除非作为思维能力的悟性表现出自己，除非头脑被概念所充实，给予趣味以充分的意志，就简直是危险的。他发现了，既然趣味总是注意形式，而不注意对象的本质，所以在趣味是唯一的裁判的地方，“事物的种种差别实际上就完全丧失了。于是对现实的十足的漠不关心就会发展起来，归根到底，所有的意义就会转移到形式和外表上面”。

从单是趣味和单是审美形式的这种不足的地方，席勒推论出来的，不仅是科学和艺术不同，不仅是艺术单独用自己的手段不能解决科学认识的特殊任务。由此他还推论出：不论科学中和艺术中的不求甚解的态度，都是要加以驳斥的。

席勒议论道，如果美在单纯直观之下显示自己的作用，那么真理所要求的就是研究。“因此，凡是局限于锻炼美感的人，就在绝对必须进行研究的地方只满足于肤浅的看法，在要求紧张和严肃的地方只企图卖弄聪明”。然而单凭直观是无法获得任何东西的。“谁要想获得什么意义重大的东西，谁就应当在工作中深入地钻研，精细地辨别，多种多样地进行结合，并且顽强地坚持下去。甚至诗人和艺术

家，尽管他们单是依靠直观的享受进行创作，也只有通过令人疲倦的和最不愉快的紧张工作才可以使他们的作品以游戏的方式吸引我们。”

七

在写完了《美育书简》（一七九四）和《论艺术形式运用上的必要界限》（一七九五）之后，席勒实际上已经跳出了康德影响的圈子，因为在这个时期影响到他的审美世界观的发展的是发生于一七九四年的他和歌德的友谊。这个友谊转变成两人在《时代》杂志上的创作合作和频繁的通信。席勒给歌德的信中有许多是真正讨论美学问题的文章。在席勒这个时期的理论著作中最重要的就是他的论文《论素朴的诗与感伤的诗》（一七九五）。

不论在这篇文章和许多信中都看得出席勒思想发展上的一个新的转变。从抽象的、提得非常广泛和抽象的文化哲学和哲学美学的问题，席勒越来越转到艺术和诗学的具体问题。在他那里可以看出不仅是对审美的抽象概念、而且是对作为它们的基础的主观唯心主义理论持批判和怀疑的态度。席勒离开了康德，并且对于浪漫主义者的诗歌实践和美学理论采取了不友好的态度。他细心地研究了歌德的一整套思想，并且深刻体验到歌德的某些思想，同时自己又影响了歌德。

这时候在他的美学思想中产生了关于诗的两个基本类型的想法。诗的艺术史上的一切重大现象都可以这样那样地分成这两个类型。席勒把这两个基本类型叫作“素朴的”诗与“感伤的”诗。

决不能说，这两个术语清楚和精确地表达了他的思想。一方面，这两个术语是和诗的现实主义与诗的理想主义之间的差别相联系的。席勒自己给人以这样地解释他的思想的口实。

另一方面，这种差别在许多场合下实际上是和美学没有联系的。这种差别席勒并不是从艺术本身引申出来，而是从伦理的——不是审美的——人的性格的两个基本类型的差别引申出来的。但是这些差别又成为区分那些适应于这些审美性质的艺术的种类或类型的基础。

在给威廉·亨布尔特的信中，席勒说明了他怎样着手建立了这些——与其说是审美的，倒不如说伦理的——差别。“我从两类诗的

性质中”，席勒写道，“取得了它们的一切富有诗意的东西，从而获得了两种彼此完全矛盾的人的性格，我把它们叫作是现实主义和理想主义；它们完全符合于上述的诗的种类，并且是它们的毫无诗意的类似物”（一七九六年一月九日给威廉·冯·亨布尔特的信）。

但是，席勒把诗区分为“素朴的”的一类和“感伤的”一类，这既是一种理论的分类，同时又是诗的历史发展的某种公式，这种公式诚然只是粗略地描绘出来的，并且附有重要的保留条件。就诗的历史发展讲来，“素朴的”诗确定了古代艺术（荷马史诗）的重大性质，而“感伤的”诗确定了近代艺术的同样性质。换句话说，——可是仅仅就席勒把这两类诗看作诗的发展的历史阶段而言，——席勒的分类比黑格尔先想到后者关于“艺术形式”的学说，这就是“古典的”艺术形式（表明了古代艺术的特色）和“浪漫的”艺术形式（表明了近代艺术的特色）❶。

这两种对诗的划分——理论的（按照基本类型的差别）和历史的（按照基本的发展阶段）——在席勒这篇文章中和他的书信中都是掺杂着的。席勒本人着重指出了，他所得出的两类诗的差别与其说是两种在发展阶段上彼此交替的艺术的差别，倒不如说是艺术的两个基本类型的差别，这两个类型在艺术存在的任何时代都是可能的。“在这里把近代诗人”，席勒在《论素朴的诗与感伤的诗》这篇文章的一个注释里写道，“拿来和古代诗人比较，我们所注意的与其说是时代的差别，倒不如说是风格的差别。在近代，甚至在最近期间，我们也看到多种多样的素朴的诗，虽然不是完全纯粹的；在古代罗马的诗中，甚至在希腊的诗中，也不是没有感伤的诗的。不仅在一个诗人身上而且也在一部作品中，有时候这两类诗是结合在一起的。……”席勒认为歌德的《少年维特之烦恼》就是素朴的诗与感伤的诗的特点结合在同一部作品中的典范。

在这一方面——已经不是历史的方面——席勒认为，“素朴的”诗是人类精神发展、特别是审美发展的永久的伴随现象，也就是永久存在的艺术类型。艺术必须是“素朴的”，第一，为了它能够描绘自

❶ 黑格尔和席勒之间的主要差别仍然是：黑格尔的分类具有鲜明表现的辩证性质。

然，只有在素朴的观察之下，自然才能使艺术相形见绌。席勒解释道，以这样的方式所观察的自然，对我们来说，只不过是“事物之由于本身而存在……”，事物之“根据自己的法则……”而存在。

第二，据席勒看来，素朴是天才——包括艺术天才在内——的永远必要的条件。“每个真正的天才”，席勒断言道，“都必须是素朴的，否则他就不是天才。只有素朴才可以使天才成为天才，如果他在智力领域和审美领域内是天才，那么他在道德领域内就不可能是另外一个样子。”天才的素朴就是艺术形象的力量和内在必然性的条件，它们的自然和自由的条件，独创性和勇气的条件。理性总是胆怯的，“把自己的字句和概念钉在语法和逻辑的十字架上。……”理性害怕无规定性的时候，就成为强硬的和顽固的。为了不说得过多，理性就堆砌许多的字句，为了粗心的读者不被思想所刺痛，理性就使思想失去尖锐性和力量。

相反地，素朴的天才，把画笔顺利地一挥，就“可以永远赋予自己的思想以明确、坚定，然而完全自由的轮廓”。他的语言“好像被内在必然性所推动，从思想中迸发出来”，并且和思想这样密切地打成一片，“即使精神穿着肉体的外衣，也像是赤裸裸似的”。

素朴诗人的这个思想和与之相适应的语言，在诗的存在的一切时代中都是同一的，它们代表着同一的对世界的态度和同一的创作方法。“素朴的和被鼓舞的年轻世界的诗人……是严格的和纯洁的，正如住在森林中的年轻和童贞的狄雅娜一样。……他对待事物的那种冷淡的诚实态度往往看来像是毫无感情似的。事物完全支配着他，他的心不是像廉价的金属一样浮在表面上，而是想跟纯金一样，在深处才可以为人找到。”

既然这里所描绘的艺术家的性格，在席勒看来，是一个“永远的”典型，是在任何时代都可能的艺术对现实的关系的表现之一，所以席勒不仅在古代希腊人和罗马人的艺术中找到了“素朴”诗的范本。他在近代许多最伟大的诗人当中也找到了这种范本。在他看来，莎士比亚同荷马一样是“素朴的”诗人，虽然历史情况、社会风尚和艺术特点的整个差别像鸿沟一样把他们两人分隔开了。这两个人“是极其不相似的，被时代的无法计量的距离所隔开了的，但在

这个特征上是完全一致的"。(在"素朴性"和它所固有的客观性、平淡性上。——引用者)

同样地,"感伤的"诗,如席勒所理解的,不是被一定的历史框子所局限了的诗的类型或者它的发展时期。正如"素朴的"诗一样,"感伤的"诗总是一切时代中所存在的对现实的诗的描绘的类型。"感伤的"诗与"素朴的"诗对立,不是作为一个时代与另一个在它以前的时代对立。"感伤的"诗和"素朴的"诗对立,是作为与之对立的类型而对立的。

如果诗人像荷马和莎士比亚一样,本身就是自然,那么他的诗就是"素朴的"。但是,如果诗人不是"自然",而是趋向"自然",那么他的诗就是"感伤的"。

不能不承认,席勒用来表示这种对立性的术语是模糊不清的。它们给读者暗示一个思想:仿佛"素朴的"诗与"感伤的"诗之间的对立的基础就是"平淡性"与"敏感性"的对立。但是这种对立只是第二性的、派生的。那确定"素朴的"诗与"感伤的"诗之间的差别的基本的第一性的对立,就是两种艺术方法的对立,即直接的方法与反省的方法的对立。据席勒看来,这就是"一般诗的天才借以表现自己的仅有的两个方式"。

另一方面,"素朴的"诗这个概念在一定程度上接近于现实主义。就这个意义来说,"素朴的"诗是对现实的现实主义的描绘的艺术。它产生于自然的纯朴阶段,在这个阶段上,人作为和谐的统一体,以自己的全部力量行动,而且在这个阶段上,人的天性的完整性在现实中得到充分的表现。使诗人成为"素朴的",是他的方法——"对现实世界的最完美的模仿……"

相反地,"感伤的"诗是这样一种艺术,它的方法在于不是描绘现实世界,而是描绘理想世界。它产生于这样一个阶段,在那里"整个人性的谐和的普遍的作用只是思想……"使诗人成为"感伤的",就是"把现实提高到理想,换句话说,就是描绘理想。"

但是,为什么描绘理想的艺术是同描绘现实世界的艺术对立的呢?难道这两种描绘在原则上是不兼容的吗?难道艺术家描绘了理想,就不能把理想作为现实本身的一部分——当作理想的主人公,当

作现实的人的理想的行动、理想的思想和感情来描述吗？难道像席勒所作的那样，把理想与现实之间所存在的差别变为两者的完全对立，变为把“素朴的”诗与“感伤的”诗、“现实主义的”诗与“理想主义的”诗加以对比的基础，是正当的吗？

席勒毫无疑问是把所指出的差别绝对化了，尽管他提出了许多的保留条件和说明❶。他把“素朴的”诗和“感伤的”诗说成是两种彼此完全相反的东西。

作为这个对立的基础的，不仅是席勒的美学的和哲学的世界观的根本错误，而且是他的社会政治的和历史的世界观的根本错误。这个错误是在于这个信念：仿佛对人来说，理想“就是绝对无法达到的无限……”理想是人应该力求达到的东西，但是谁也没有希望有一天可以达到它。

在这个对立中反映出了席勒当时的德国市民阶层的生活、行为和思想方式的实在矛盾。在德国当时的社会和政治的现实中缺乏这样一些先决条件，它们可以使从这种现实真正过渡到另一种现实成为可能，这种过渡由于法国资产阶级革命的结果已经在法国实现了。

对德国思想家们来说，这种比他们周围的现实不同的和更高的现实，应当认为是不可企及的“理想”的领域，而不是日益接近的社会现实存在的新形式。一切“理想的东西”不是被理解为具体的和现存的现实的发展的明天，而是被理解为投入某种标准的或理想化的文化秩序的无限之中的射影。这种秩序注定了是永远无法达到的；大家确信，现实在自己的发展中从来没有一瞬间是能够接触到这一秩序的。

席勒本人也指出了，他所制定的“素朴的”诗与“感伤的”诗的对立，不但超越了单是美学的范围，而且反映了更深刻得多的文化矛盾。恰恰是关于“素朴的”诗与“感伤的”诗的差别，他才回到《美育书简》中所探讨过的“自然”与“文化”的对立。“感伤的”

---

❶ 在谈到“素朴的”诗与“感伤的”诗的方法——诗的两种唯一可能的方法——的对立的时候，席勒说明道，尽管两者差别非常之大，仍然“有一个更高的、把它们两者都包括了的概念”。据席勒看来，“这个概念是和人类的思想符合的”。

诗在他看来是这样一种艺术，它描绘的不是目前处在支离破碎的状态中的人，而是一个理想的人，他不仅在任何地方还没有出现过，而且就他的整个完满性与和谐性而论，今后也决不会出现。正是在这个意义上，在谈到各别的人和整个人类应当走的道路的时候，席勒写道："自然给予人以内在的统一，艺术把他划分开和分裂为二，通过理想他可以回到自己的完整状态。"可惜的是，这个理想，在席勒看来，是无法达到的。

席勒越是坚决地主张"感伤的"诗是一种描绘决不可能达到的理想的艺术，他就越是强烈地倾向于把"感伤的"诗同"素朴的"诗对立起来。"感伤的"诗与"素朴的"诗之间的差别，他解释为这样的一种差别，其中表现出来的是精神与物质之间的差别，理想性与个性之间的差别，精神性与可以看见的形式的可塑性之间的差别，无限艺术与有限艺术之间的差别。

从这个观点席勒断言道，古代的雕刻家，即人类"素朴"时代的雕刻家，比起近代的雕刻家来是更加完满得不知多少。"古代艺术家的力量"，他解释道，"是在于有限，这就说明古代造型艺术对于我们时代的造型艺术具有高度的优越性。……一个为了眼睛创造的作品只是在有限中才找到自己的完美。……"同古代的雕刻家相比，近代雕刻家的思想优越性对于他是很少有什么帮助的。这样的雕塑家——作为雕塑家——不得不尽可能确切地在空间限制那代表他的幻想的形象，从而就不得不恰恰在一种特性中和古代艺术家较量长短，而古代艺术家在这种特性中是拥有不容置疑的优越性的。

在席勒所确立的"素朴的"诗与"感伤的"诗之间的一切差别当中，单纯复制现实的艺术与永远联系被描述的对象和"思想"的艺术之间所存在的差别，仍然是基本的差别。

从这个基本的差别席勒得出了两类诗中的每一类都可能有的描绘方法的差别。在这里席勒的思想分裂了。除了对"素朴的"诗与"感伤的"诗之间的差别的理解，即对直接的艺术与反省的艺术之间的差别的理解，还有另外的一种理解："素朴的"诗与"感伤的"诗作为两种描绘方法各不相同，一种是现实主义的方法，它再现存在着的事物，——这是就"素朴"艺术的情况而言；另一种方法描绘理

想的事物、理想，——这是就“感伤”艺术的情况而言。

实际上只有一个方法对于“素朴的”诗是可能的。“素朴的诗人只是遵从素朴的天性和感情，并且只限于模仿现实，所以他只能用单独一种方式对待自己的对象，而且这样一来，在处理上是没有选择余地的”。

根据同样的原由，“素朴的”诗的作品所起的作用，在席勒看来，并不取决于作品的形式。这种形式可以是抒情的或史诗的，戏剧的或描述的，它的作用可以是更强烈的或更薄弱的。不过，在这一切场合下，诗人本人和领会他的作品的人们所体验到的情感，“仍然是不变的，它是由单独一个因素构成的，我们不能在它里边发现任何的差别”。

相反地，据席勒看来，在“感伤的”诗中可能有两种描写的方法。这种可能性是由在创作和领会“感伤的”诗的作品的时候思考所起的作用给规定的。“感伤的”诗人在描述对象的时候，总是醉心于思考对象给他所留下的印象。他本人陷入的和他使我们陷入的那种激动状态，只是以这种思考作基础的。被描述的对象“在这里和思想发生联系，诗的力量就是以这种联系作基础的”。因此，“感伤的”诗人不得不同之打交道的，并不是对于对象的清一色的感觉，而经常是从之产生斗争的两种观念和两种感觉。“感伤”诗人与之打交道的，是“作为有限的现实，和作为无限的他的思想……”。

但是，在两个原则进行斗争的地方，能占上风的不是这个原则，就是另一个原则。全靠两个原则中间哪一个在诗人的感觉中和描绘中占到优势，“感伤的”诗内部才发生两种描绘方法的可能性。如果“感伤的”诗人更集中注意于现实，如果他把现实当作自己醉心的对象来描绘，那么他的作品既然是“感伤的”，就会是——根据描绘的手法——广义下的“哀歌的”。但是，如果诗人更集中注意于理想，并且把现实当作自己不高兴的对象来描绘，那么他的作品既然——根据沉思在其中所起的作用——也是“感伤的”，也就会是——根据描绘的手法——“讽刺的”。就这个广泛的意思来说，诗人在其中选择现实与理想之间的矛盾作为自己描绘对象的作品，就将是“讽刺的”。

对理想与现实之间的矛盾的讽刺描述，又可以在意志的领导下，或者在悟性的领导下来完成。在前一个场合下，讽刺的作品可以用严肃和热情的方式来完成。这就是“惩罚的”或“凄厉的”讽刺。在后一种场合下，——当诗人处于悟性领域中的时候，——讽刺的作品就可以用戏谑和愉快的方式创造出来。这就是“戏谑的”讽刺。

在说明讽刺诗的特征的时候，席勒达到了很高的高度。席勒认为不配称为诗的是所有这类的描述，在其中作者否定他所描绘的现实，不是从那与所描绘的东西相对抗的崇高理想出发。根据席勒的正确观察，人们往往把那种不遵循任何理想的现实描述认为是讽刺。同类描述的作者之所以谴责被描写的现实，只是因为被描绘的现实同他个人的爱好和需要不一致，而不是因为他看到理想与现实之间的矛盾。但是讽刺的真正价值，据席勒看来，只是由讽刺家所占据的和他用以观察他所描绘的生活的思想水平的高度才可以决定。真正的诗人应当只是用思想来感动我们，他只有凭借理性才可以开辟通向我们的心的道路。

因此，“凄厉的”讽刺“在任何时候都一定是从深深渗透着理想的心灵产生的”。只有在讽刺诗人趋向谐和的冲动中“才能够并一定产生对道德矛盾的深刻感觉和对道德邪恶的强烈愤怒，这两者曾经大大激动了朱文纳、斯威夫特、卢梭、哈勒尔和其他的人”。

八

直到现在，席勒所提出的“素朴的”与“感伤的”这两种诗的差别，我们是从理论方面把它作为艺术的两个类型的差别来考察的。在这一方面，两个类型中的任何一个，据席勒看来，如我们所见到的，在艺术史的任何时代都是可能的。“素朴的”诗人和艺术家是古代所特有的，但是在近代也存在。同样地，“感伤的”诗人不仅是近代诗人的类型，因为在席勒看来，他们在古代也存在。席勒不仅作了许多的解释来表明他把诗分为两类的“类型学的”性质。他还非常详尽地发展了这个“类型学的”特征。

不过，把诗分为“素朴的”与“感伤的”，在席勒那里，不仅是从这个——理论的或“类型学”的——方面阐明的。同时，席勒把

"素朴的"与"感伤的"看成是这样的两个种类，它们代表两个类型，虽然这两个类型在艺术史的任何一个时代都是可能的，然而可能的程度并不是相等的：在诗的一个发展时代中——在古代艺术中——占优势的是"素朴"一类的诗，在另一个时代中——在近代艺术中——占优势的是"感伤"一类的诗。

因此，作为理论的分类基本上设想出来的诗的分类，在席勒那里，固然是在较低的程度上，成为了历史的分类。历史的分期加到了理论的对比和对立上面。

《论素朴的诗与感伤的诗》一文的理论内容仍然导向历史公式的框子，虽然这个公式刻画得不大充分。这个公式是和席勒的具有十八世纪九十年代中叶的特色的审美世界观有着密切的联系，并且是解决文化发展的矛盾（万能与专业化的矛盾）的后来的新的不同方案，这些矛盾曾经是席勒在他的《美育书简》中所探讨的基本对象。

的确，席勒把某种三面的发展公式加之于基本的分期（"素朴的"诗——"感伤的"诗），而这种发展公式又使读者回到《美育书简》中所提出的问题。在第一个发展阶段，人还是自然的自然人。在第二个阶段，自然丧失掉了，文化使人受到人工造作和社会矛盾的重累。最后，在第三个阶段，文化——通过理性和自由——又把我们带回自然。

人性发展阶段的这个三面，是与人类对现实的感觉发展上的三面相适应的。在这里席勒描绘了——不过是非常概略地，只在一个注解中——意识类别的真正辩证的彻底性。他说明道，作为"素朴的"诗与"感伤的"诗的基础的两种感觉方式，它们的相互关系，并不是第一个类别和第二个类别的关系，而是第一个类别和第三个类别的关系。因为作为"感伤的"诗的特征的感觉方式是不能直接从作为"素朴的"诗的特征的感觉方式产生的。它的产生总只是由于人们把作为"素朴的"诗的基础的感觉同它的直接对立物联系在一起。事实上，"感伤的"心境，在席勒看来，是企图从内容上恢复"素朴"感觉的结果，可是恢复这种感觉一定要在反省的条件下。但是"反省"，或者"沉思的悟性"，在席勒看来，是素朴感觉的对立物。

但是，如果情形真是这样，那么"素朴"感觉的恢复怎样能够

发生呢？席勒回答道："这必须通过实现了的理想才可以发生，因为在这个理想中艺术又和自然相遇。如果根据类别来考察这三个概念，那么我们就会发现自然以及与之相适应的素朴情绪总是属于第一类；艺术——通过自由活动的智力作为自然的代替物——总是属于第二类；理想——在其中完成了的艺术又回到自然——总是属于第三类。"

不过，这个富于辩证的和合乎历史主义的内容的公式，仍然只是略具雏型，并没有加以发展和达到完善的程度。"素朴的"诗与"感伤的"诗的理论只是指出了一条达到黑格尔《艺术哲学》讲义的辩证的和历史主义的体系的道路。就其基本内容讲来，这个理论仍然只是诗的创作类型的理论，或者是这些类型的分类的基础。

由上可见，我们所探讨的从理论着眼、而不是从历史着眼的分类，无疑地具有着优越性。与此有关的，是席勒对两个基本类型的诗的比较上的价值问题所提出的解决。席勒本人确定自己在本质上是"感伤的"诗人。但是这种自我观察和自我确定并没有使他对现实主义的评价成为排它的和不正确的。两个重要的根据造成了席勒的观点和评价的这种广度。第一个根据是，在席勒看来，"现实主义"，或者"素朴的"诗和"感伤的"诗，并不是艺术描绘的绝对方法，也不是彼此排斥的艺术倾向。席勒倒是把两者看作是必须相互补充的方法。只有在两者的存在中席勒才找到了无愧于艺术的充分的和完美的人性的必要条件。

在《论素朴的诗与感伤的诗》一文中，席勒非常详尽地说明了这两种方法中的每一种——在单独看待的时候——的相对性、片面性和不完满性。最后，得出了这个结论：人性的理想分成两个方面，但是"没有一个方面可以完全达到"。"素朴的"诗所依靠的是经验，"感伤的"诗所依靠的是理性。但是，据席勒看来，经验和理性"各有各的权利和优势，它们中间没有一个能够侵入另一个的领域而不对人的内部状态或外部状态造成不良的后果"。

只有"经验"才可以给我们指出，在一定的条件下存在的是什么，在特定的情况下发生的是什么，为了一定的目标应当作的是什么。但是，另一方面，只有理性才可以给我们指出，不依赖任何条件

而发生的是什么，必然一定发生的是什么。

因此，席勒坚决拒绝去偏爱依靠经验的“素朴的”诗而不喜欢依靠理性的“感伤的”诗，他也反过来拒绝偏爱后一类诗而不喜欢前一类诗。席勒以真正的热情证明，在他所确定的分类之下，他丝毫没有“打主意劝告人们……去偏爱两类中的一类，而排除另外的一类……只有把这两类平等地包括在一起，才能够给理性的人性概念提供令人满意的内容”。

但是席勒还有另一个更加重大的理由，根据这个理由他拒绝对他所确定两类诗中之任何一类有所偏爱。席勒意识到自己是“感伤的”诗人，可是他并不认为他的这种自我确定是全面的和彻底的。席勒本人的诗的道路——至少在他活动的最后十年内——把他导向现实主义。不论在认识领域中和艺术领域中，席勒认为，不依靠经验的、抽象的思辨和概念化的描写是不够的、片面的，而这种思辨和描写是和感性的敏感性和感性的明显性不一致的。导使席勒得出这个结论的，就是对自己诗的创作的沉思，对歌德的诗的经验和科学的经验的观察，以及同歌德在艺术理论和艺术实践的最重要问题上的交换意见。

最后，席勒有了这个想法：能够深入到他认为与“现象”一致的纯粹“形态”下的客观自然法则的，不是单独对待下的经验主义，也不是理性主义，或思辨的唯心主义，而“仅仅是理性的经验主义”(一七九八年一月十九日给歌德的信)。据席勒看来，只有“自由的思考力的充分积极性，同感性的敏感性的最纯粹和最广泛的积极性在一起，才可以导致科学的认识”。理性的经验主义“剥夺了对象的盲目力量之后，就可以完全恢复对象的权利；它在剥夺了人的精神的一切专横之后，就可以把它的全部（合理的）自由给予它”。

席勒认为歌德的思维和艺术实践是感性直观和思辨在艺术中的自然的有机的结合的榜样。“您的精神”，席勒在给歌德的信中写道，“是以极端直觉的方式起作用的，您的全部智力是和作为它的普遍代表者的想象力联系在一起的”（一七九四年八月三十一日给歌德的信)。席勒认为，使自己的观点达到一致，并使自己的认识为人人所遵守——这实际上就是“人自己所能作到的最崇高的事情……”

相反地，席勒认为自己和这个理想距离很远。在给歌德的同一封

信中所作的自白中，席勒确定了自己不是纯粹的和单独一种类型的艺术家，而是摇摆于直观的观点与理性的思维之间的、混合类型的艺术家。“作为中间类型”，席勒写道，“我是摇摆于逻辑和直观之间，规则和感情之间，艺术的技术和天才之间。”

席勒把自己的思维和艺术才能的这种中间的、摇摆不定的本质，不是看作自己的力量，而是看作弱点，不是看作优点，而是看作缺点。根据他自己的自白，这种特点使他——特别是在和歌德接近以前的年代——“在思辨的范围内和诗的范围内都具有一种相当拙笨的和不雅观的样子：要知道，通常的情况是，我想谈论哲理的地方，诗人就胜过了我，我想作诗人的地方，哲学家就胜过了我。”

但是席勒并没有停留在这个立场上。早在他和歌德的友谊开始以前，他就接近了《浮士德》的作者所特有的那种对艺术和认识的理解。在一七九四年八月三十一日给歌德的信中，席勒在对已经商量好的快要到来的美学问题谈话进行准备的时候，就已经能告诉歌德，他前进的方向越来越和歌德本人发展的方向接近了。“我自己的研究著作”，席勒写道，“所遵循的道路与您的不同，它们使我达到的结果和您所取得的相当接近……它们是在一年半以前写成的，……不过从那时候起，它们在我自己心中获得了更牢固的基础和更大的明确性，和您的思想更接近不知多少。”

这个结果就是席勒之趋向更加现实主义的描绘方式，其思想前提就是对思辨的抽象性与唯心主义的偏重抽象议论的作法越来越厉害的批判。

席勒的观点和艺术描绘方式的这种演变是怎样强烈地占有了他，可以从下面这点看出来：在所考察的这个期间，席勒评判抽象的唯心主义的偏重抽象议论的作法，已经生硬和尖锐到片面了。在读席勒晚年所写的书信的时候，也许就会猜想：席勒在那个时候总是乐意认为任何美学理论都是没有希望的。例如，在一八〇四年十二月十日给高特弗里德·克尼尔的信中，席勒说明了他为什么把研究雷赫契尔的《美学》拖延下来。我们在这封信中直接读到如下的话：“雷赫契尔的《美学》，我还没有看到。对于一切艺术理论观点和一切卖弄聪明，我久已失去研究的习惯，这就使我在这方面迟钝起来，而艺术哲

学家的空洞的和形而上学的谬论引起了我对一切偏重抽象议论的作法的厌恶。”但是席勒在这里揭示了自己对美学上偏重抽象议论的作法的新的态度的原因。“事实上”，他说明道，“这种精神作用（对艺术的唯心主义解释——引用者）不是和实践可以共处的，因为在这个场合下必须从现实对象中得出法则，而不是从那些在这里无济于事的一般公式出发。”

在发挥这个对内容上是唯心主义的和方法上是思辨的艺术理论的新的评价的时候，席勒改变了自己从前对艺术和科学之间的关系的看法。从前他感兴趣的是，科学和艺术彼此一致和相似的是在什么地方。现在他的注意力是集中在说明艺术和科学之间的特殊的差别。早在一七九八年六月二十七日给威廉·亨布尔特的信中，席勒就承认道，现在艺术和科学在他看来是日益不同的、甚至在许多方面是对立的精神活动。从前席勒希望，美学理论能够对艺术的实践和艺术家的益臻完善发生重大的影响。现在他对理论的美学不抱这样的希望了。“亲爱的朋友”，他在给亨布尔特的信中写道，“如果我目前在科学与艺术之间看到的距离乃至对立，也许比我几年前愿意看到的更大的话，那您可不要感到惊奇。正是现在，当我的全部活动集中在创作上的时候，我每天都感到，一般抽象的概念对于诗人的创作没有什么帮助，而且在这样的心情之下，我有时候简直不是一个哲学家，竟至准备为一个单独的经验成就，为任何一种手艺方式而贡献出我所知道的一切和别人关于美学原理所知道的一切”（一七九八年六月二十七日给威廉·亨布尔特的信）。

但是这个观点事实上并不是对美学的否定。在他的新的——也是他一生最后的——创作高涨时期，席勒并没有否定美学理论本身。他所否定的只是唯心主义的美学。他不相信这种美学能够把人从抽象的思辨的概念引到生动的艺术事实——连同它们的特殊任务和特殊困难在内。这时候他拿歌德的方法同自己从前的先验的、思辨的、偏重抽象议论的方法对立起来。“您越来越使我”，他在给歌德的信中写道，“抛弃那个在任何实践的、特别是在诗的活动中不可容忍的志愿，——从一般的事物走向单个的事物，与此相反，您给我指出了从个别情况达到一般法则的道路”（一七九七年六月十八日给歌德的

信）。

相反地，他责备亨布尔特，不是因为亨布尔特用美学观点写了评论歌德的作品《赫尔曼与窦绿苔》的文章，而是因为这种美学是过于抽象的，过于思辨的。……“您的叙述”，席勒说明道，“可以受到指摘的地方是，您选择了过分思辨的方法来评论个人的诗作……缺乏某种中间的部分，正是这种中间的部分才会把这些一般的原则、诗的形而上学归结为局部的原则，并且有助于在最个别的场合下应用最一般的概念。”（一七九八年六月二十七日给威廉·亨布尔特的信）

席勒甚至把亨布尔特这个错误的一部分责任归之于自己的影响——在他本人犯了对艺术作思辨理解的过失的年代中。“在这个错误上”，他供认道，“我觉得好像看出了自己的影响。的确，我们共同追求审美对象中的基本概念，这使我们两人过分直接地把艺术的形而上学归结为现象，并且利用艺术的形而上学作为实践的武器，然而它是不大适合作这个武器的。”

席勒现在用以和这些思辨的错误和谬见对立的，就是对艺术的现实主义的理解。对席勒来说，指出这一转变的路标就是他写《华仑斯坦》的工作，而这一转变的思想源泉就是歌德的美学。

在写作这部悲剧的过程中，席勒是把探索艺术的、现实主义的描绘方法同重新审查艺术的理论观点一道进行的。席勒对于自身新发生的转变看得非常清楚。他向威廉·亨布尔特承认道：“从前，例如在波沙和卡洛斯的形象上，我是竭力用美的理想来代替不足够的真实，现在在华仑斯坦的形象上，我想用赤裸裸的真实来补偿所缺乏的理想（感伤的）。”他不仅谈到华仑斯坦的性格是“真正现实主义的”，而且表示希望“遵循纯粹现实主义的途径来创造出一个戏剧性强烈的、包括真正生活原则的性格。”（重点是我加的——引用者）

但是席勒不仅给自己规定任务要描绘强有力的和富于戏剧性的性格。他不仅把“现实主义”理解为描写一些具有真正行动并摆脱幻想和唯心主义偏见的性格。在他看来，“现实主义”不仅是没有歪曲的现实中的对象，而且是描绘对象的现实主义方式。在一七九六年三月二十一日给威廉·亨布尔特的信中，席勒已经直接把自己所走上的新的发展道路叫作现实主义的了。“令人惊奇的是”，他写道，“不久

以前才开始的这一年给我带来了何等多的现实主义的东西，由于同歌德的不断交往以及我的古代研究工作，我心中有何等多的东西得到发展……"关于这个倾向于现实主义的新的美学，他已经不再加以思考了，仿佛从这种美学到艺术实践没有任何的中间环节。相反地，他希望他所认识的这些现实主义原则可以使他的这部新的悲剧的诗的内容和诗的结构臻于完善。"我突然发现了"，他告诉威廉·亨布尔特道，"我的关于现实主义和理想主义的思想的非常令人惊奇的证明，这个证明同时能在我的诗的结构中顺利地给我帮助。"他认为，他在《论素朴的诗与感伤的诗》一文中关于现实主义所谈的一切，"对于《华仑斯坦》是非常真实的"。

在总结这些思想的时候，他甚至得出这个结论：在现实主义美学的范围内，关于生活的唯心主义幻想已没有必要，"也不需要只有从思辨的思维才可以得到的令人慰藉的论证"（一七九六年七月九日给歌德的信）。他不仅同意歌德的这个意见：健全的和优美的天性"既不需要任何的道德，也不需要任何的自然法，更不需要任何的政治的形而上学"。他还比这更进一步。"您本来完全可以补充一句"，席勒写道，"为了自己的肯定和进一步的发展，天性既不需要任何的神，也不需要任何的不朽。"

席勒在一生的最后十年所达到的向现实主义前进，使他对于刻画悲剧的性格有了新的看法。席勒把古代悲剧描绘性格的手法拿来和莎士比亚描绘性格的手法进行比较。席勒现在认为，必须使悲剧性格不是某种抽象思想的体现：它应当从具体的历史局势中刻画出来。席勒把他目前的创作叫作"纯粹客观的"（一七九六年十一月二十八日给高特弗里德·克尼尔的信），并且说明道，为了这部创作他必须深入研究资料："我本来应当从情节和性格的时代、它们的环境以及事件的全部总和来描写它们……"

这样描写性格的榜样他认为就是莎士比亚。他在以前整个时期都很尊重莎士比亚，可是感到自己是同他完全陌生的。登场人物的现实性的必要标志，席勒现在认为是这些人物的特殊性质，而这种特殊性质的程度他认为是决定于艺术，因为作者就是善于用这艺术从那决定艺术的情况、历史环境和周围状况中刻画出性格来。

在把古代悲剧作家同莎士比亚和歌德比较的时候，席勒发现了，希腊戏剧家笔下的性格只是一些面具，而不是个性。“我注意到了”，他在给歌德的信中说道，“希腊悲剧中的性格多少是理想的面具，而不是具体的个性，如我在莎士比亚和您的悲剧中所看到的那样”（一七九七年四月四日给歌德的信）。如果席勒没有对希腊诗人的这一点加以责难，这仅仅因为他们的主人公，既然是概括的而且——在这个意义上——是理想化了的，所以毕竟不是纯粹抽象的、逻辑的本质：“他们既和纯粹逻辑的人距离很远，也和单独的个性距离很远。”

由于同样的理由，一向非常重视莱辛和温克尔曼所发挥的关于古代的见解的席勒，却认为他们的见解的弱点是没有“从具有特征的东西……的观点”来观察希腊艺术的作品……（一七九七年七月七日给歌德的信）。

相反地，使他惊奇的是这样的一种技巧，莎士比亚就是运用这种技巧，甚至在描绘人民和人民的背景的时候也描绘具有特征的人物。他选取了这些具有特征的人物，以便他们可以——通过他们自己——代表人民，而且这样一来，他避开了抽象，始终成为伟大的现实主义的诗人。

这个观察是具有原则性的美学意义的，席勒在一七九七年四月七日给歌德的信中曾经把它加以发挥。“今天”，席勒写道，“当史雷格尔给我读《裘力斯·凯撒》的时候，我十分惊奇，莎士比亚善于以怎样非凡的庄严气概描绘了普通人民”。根据席勒的解释，在描写人民的性格时，材料本身与其说是好像使诗人预先有意去描写具体的人物，倒不如说是使他提供“某种诗的抽象……”反之，如果以自然主义的手法，或者如席勒所说，“以模仿现实的非常胆怯的观念”来创造人民的场面，那么描绘群众、人群的任务就“可能使作者陷入不小的窘困之中……”

不过莎士比亚的描绘人物——作为性格——的方式，使他能够卓绝地克服困难。他把具有特征的东西、特殊的东西作为描绘共同东西的手段。席勒解释道：“莎士比亚大胆地从群众中间选拔出几个人物。可以说，只是抽出几个人来，使他们代表全体人民，而且他们的确代表了全体人民，因为他的选择是恰当的。”

席勒在给自己指定的道路上没有来得及走得很远。过早的逝世在他新的——最有意思的、可以获得最有益的成果的——转变的开端把他夺走了。作为一个现实主义者，他既没有来得及在自己诗的创作的实践中充分显示出自己，也没有来得及在作为美学家、艺术理论家方面充分显示出自己。可以猜想，席勒会在怎样程度上是现实主义道路上的胜利者。但无容置疑的是：向这条道路转变，对席勒来说既是必要的，又是坚定不移的。席勒在美学理论历史上所具有的重要意义，有相当大一部分就在于他的坚定不移的精神。

（曹葆华译）

康德论艺术创作中的"天才"

〔苏联〕B. 阿斯穆斯

在我们的著作中康德的美学还没有得到充分的阐述。我们探讨过的主要是康德论美、崇高，论审美对象所引起的特殊快感的原因的学说。

分析这一学说使研究者们有十分确凿的根据来把康德的美学评价为具有以下特点的美学：（1）美学的唯心主义，把审美属性只归结为我们对于自然事物和艺术对象的反省；（2）把审美判断力同认识领域及关于对象的概念分开，把审美判断归结为受感觉制约的判断；（3）形式主义，即把物体形式的特殊作用看作审美的快感的源泉的学说。

这种评价毫无疑义是正确的。但是它并没有概括康德美学的全部内容。

第一，它没有涉及康德的美学在其整个哲学体系中的地位和作用问题。因此，康德的美学与其伦理学的关系仍旧没有得到阐明。这是一个大缺陷，因为康德是把美学作为其体系的一个环节来进行研究的，这个环节可以完成综合、联合自然世界和自由世界的任务。

第二，我们的研究工作多半局限于《美的分析论》和《崇高的分析论》，没有阐明康德美学中关于艺术创作和艺术分类的重要学说。对康德美学中上述部分的重视不够，也就忽略了贯穿在康德美学中的矛盾。在康德的美学中，所看到的只是始终如一的美学的形式主义学说，

因而没有把康德本人的美学学说与十九至二十世纪资产阶级书刊中康德美学的追随者之间加以必要的区分。

在论审美鉴赏判断[1]的四因素的学说中，康德的美学的确是形式主义的。后来凡是形式主义的美学正是以康德的这个学说为支柱的。但康德的形式主义本身并不是始终一贯的。与作为“纯”形式主义的康德美学的观念相符合的不是康德美学本身，而是对康德美学的特殊解释，这是资产阶级艺术理论的形式主义理论和十九世纪、二十世纪初期的资产阶级美学的产物。形式主义者——赫尔巴特及其门徒诸如罗贝尔特·岑买尔曼，爱特华·亨司里克，盖里赫·维尔弗里，吉尔德尔卜兰德[2]所接受的只是康德美学的形式主义方面。他们是通过自己的比康德彻底得多的形式主义的眼镜来读康德的作品的。同时，在康德的美学中，形式主义只是其矛盾方面之一。明显地表现在《美的分析论》中的形式主义倾向在康德那里是与一种对立倾向斗争着的，这种对立的倾向是他在艺术的后面看到表现“审美理念”的能力，而在诗中——看到达到表现“理想”的能力。

存在于康德美学中的这个矛盾方面，对德国古典唯心主义美学的发展起过影响。席勒，歌德，甚至黑格尔都以它为出发点并从中得到自己思想的动机。

本文所要探讨的正是康德美学的这一方面，即：康德关于艺术创作理论及其艺术分类说的概要。

康德论艺术活动和艺术的学说，只是在很小程度上依据他个人的艺术经验，依据他直接接触到的艺术作品，尤其与康德同时代的、包括德国在内的艺术。从《判断力批判》（一七九〇年）中，从比它还早的康德的书信中看不出同当时的艺术作品的接触对康德的精神生活及其美学结论和原理成为一种重要而有意义的条件。狂飙突进运动的

---

[1] 鉴赏判断也可译作趣味判断。——译者注。

[2] 赫尔巴特（一七七六——一八一四），反动的德国唯心主义哲学家，心理学家，教育家。岑买尔曼（一八二四——一八九八），德国唯心主义美学家。亨司里克（一八二五——一九〇四），奥地利音乐批评家，维也纳大学的音乐美学和音乐史教授，反动的资产阶级的音乐形式主义美学理论家。维尔弗里（一八六四——一九四五），瑞士资产阶级艺术理论家，形式主义艺术学的理论家。——译者注。

文学现象，到《少年维特之烦恼》和《葛慈·封·柏里掀根》为止的青年时代歌德的作品，都被康德所忽视了，没有在其美学的发展中留下深刻的痕迹。

的确，有些研究康德美学的人走的太远了。他们认为康德完全不懂得艺术。[1] 尽管这些见解出于夸大，但康德对于音乐完全外行乃是众所周知的、确实的事实。在诗方面，情况稍许好些。在《判断力批判》中，康德认为维兰[2]是荷马的对手。为了阐明自己美学的中心概念——"审美理念"——康德引用像普鲁士国王弗里德里希第二的理性史诗做范例，并援引伦理学和医学教授而在写诗上是加莱里的可怜模仿者维特高夫的诗篇。

然而，更为使人惊奇的是，康德个人微薄的艺术经验没有使其在美学中失去表现巨大思想力量的可能性。美学家康德是美学思想史上的非常光辉的现象。

康德论艺术和艺术活动的学说是以他的美的理论为基础的。康德把艺术活动看作人类创造美的积极活动，而艺术则是我们各种能力的主观谐和性对于对象的投影。

艺术与鉴赏是相平行的。鉴赏是一种独立的能力，而艺术也是不能归属于其他现象的一种特殊活动。艺术有别于自然界、科学、手工艺和技术。艺术不同于自然，它是产物，或者是制作（Tun），它不同于一般的动作（Wirken），艺术的产物，作为艺术品，是不同于行动的结果和简单的后果的。[3]

艺术是通过自由、亦即通过以理性行为为基础的解决来创造某种东西。因此，蜜蜂有规则地造成的蜂房只有在同艺术的作品作类比时才能称为艺术作品，因为它们仅仅是蜜蜂所具有的本能的产物。在艺

[1] 参看维·巴斯：《康德美学评论》，巴黎，一九二七年；德克曼：《康德的美的哲学》，论美学的判断力批判的哲学基础。海德堡大学出版社，狄特里希：《康德和狭窄的康德派美学中的艺术体系——特别关于戏剧艺术问题》，耶拿，一九三〇年，第一九页。德克曼赞同康德的只是美的感觉。但是就是试图恢复康德的艺术知识渊博和艺术权威的名声的门采尔也承认康德所接触的只限于狂飙突进运动以前的文学。参看门采尔：《发展中的康德美学》，学院出版社，柏林，一九五二年。

[2] 维兰（一七三三——一八一三），启蒙运动时期的德国作家。——译者注。

[3] 参看《康德文集》，柏林，第五卷，一九一四年，第三七七页。

术中，目的的观念应先于实际的作品。[1]

艺术之不同于科学，正像能（Können）的能力不同于知（Wissen）的能力、技术不同于理论一样。甚至最完美的知识，如果不善于使其实现，也不能算是艺术。

艺术之不同于手工艺，在于它像自由的游戏，或者本身就是愉快的工作。相反地，手工艺——是本身不愉快的工作，它与劳动相联系，只是以它的效果来吸引人。[2]

康德认为艺术虽区别于手工艺，但是，它们之间仍有某种共同之处。在各种艺术中，必须有某种机械的东西，某种熟练的技术手法。如果完全缺少熟练的技术手法，那精神（它在艺术中应当是自由的，而且只有它才能使工作获得生气）就“会是没有形体的，完全消失掉的”[3]。

康德把所有的艺术区分为机械的和审美的。

机械的艺术是基于对可能的对象的认识，而所作的只是为了该对象得以实现所必须的。审美的艺术的直接任务不是实现对象，而是引起快感。[4]

审美艺术本身或是愉快的，或是优美的（ist entweder angenehme oder schöne Kunst）。[5] 在愉快的艺术里，艺术的目的是使快感只通过感觉来伴随我们的表象。在优美的艺术里，艺术的目的则是使快感作为认识的形式来伴随我们的表象。[6]

在优美的艺术同愉快的艺术的区分里，又出现了康德的关于艺术的社会职能的想法：尽管优美艺术的作品本身就是目的，但它仍然在交流和相互沟通中有助于精神力量的修养。[7]

---

[1] 参看《康德文集》，柏林，第五卷，一九一四年，第三七七——三七八页。

[2] 康德关于手工艺的见解反映了这样的历史时期：当时封建社会最典型的手工艺与艺术的联系已在很大程度上断绝了，对手工艺的宗法关系让位于对手工艺的庸俗的看法，即把手工艺专门当作谋生的手段的看法，于是，手工艺者开始在手工艺中只看劳动。

[3] 《康德文集》，第五卷，第三七九页。

[4] 同上，第三八〇页。

[5] 同上。

[6] 同上。

[7] 同上。

康德认为，艺术作品所给予的快感的传达性本身基于艺术作品的特殊属性：艺术品作为艺术品本身是根本上不同于自然的，但同时这些作品在我们看来又像自然本身。艺术的奇异在这里与自然的奇异相竞赛：自然在貌似艺术时是美的，而艺术，当我们在其中看到艺术，虽则它在我们看来好像自然，它也是美的。[1] 换句话说，应该把优美艺术的作品看作自然，但同时又应该意识到，它们终归还是艺术作品。

应该如何理解，艺术作品何以在我们看来好像自然本身呢？这绝对不是因为我们把它与自然的实际产物等同。这只是意味着：艺术作品不是出于勉强造作的；在其中不显现出学院式与学究式的形式；当其完成后看不出创造它时在艺术家面前形影不离地摆着束缚他的精神力量的法则。

这些原理使康德得出他的“天才”说。在《批判》的第四十六节论证说，“优美的艺术”是“天才”的作品。康德把“天才”理解为特殊的才华，或者是创造典范的艺术作品、也就是创造给艺术以法则的艺术作品的天赋才能。[2]

康德选用“天才”一词是不妥当的。它几乎必然引起一种观念，似乎在康德看来，艺术家，优美艺术的作品的作者，是赋有高度的、超越任何人的天资的人。这种观点在康德以后的哲学和美学中确实为某些浪漫主义者加以发展。他们把作为天才（意为最高的天资）的艺术家与笨拙的“群氓”或“庶民”对立起来。他们说，平凡的人的思维借助于普通的形式、悟性逻辑的法则及其矛盾规律。反之，作为精神贵族的“天才”便会超过一般逻辑的普通水平。对于它，不存在逻辑矛盾的禁令。“天才”在普通悟性认为水火不兼容的对立事物里看到它们的统一。“天才”的这种观察手段乃是“直觉”，是艺术家和哲学家所固有的观察力。

按照这种观点，“天才”是人类的大多数中的罕有现象。“天才”是精神方面的杰出人物。艺术家和哲学家是有先见之明的人，是精神

[1] 《康德文集》，第五卷，第三八一页。
[2] 同上，第三八二页。

的灯塔和人类的领袖。他们的直觉是最高的认识力量和思维力量的显现。

这种对谢林、叔本华和浪漫主义者们说来有代表性的观点与康德的“天才”观毫无共同之处。对康德来说，“天才”并不是智力天资和认识天资的水准，而只是艺术中特殊的、专门的一种创作天资。康德的“天才”论不是把一部分人抬高到其余一切人之上，而是区分一种精神构造不同于其他的、具有完全同样价值的精神构造。按康德的意见，“天才”并非例外，对它来说，逻辑与健全理智的普通规律、道德及共同生活的通常准则也同样是存在的。[1]

在康德看来，“天才”只是艺术作品创作中的典范的独创性。康德是由优美艺术作品的本性导出在这种意义上的“天才”的必然性。对这种作品的美的判断不可能从基于概念的规则引申出来。但同时，没有先前已有的规则，艺术的任何作品却不可能成为艺术性的。因此，自然本身一定会给艺术家的才能以方向，从而也一定会给艺术以规则。

这一点——也只是这一点——意味着，在康德看来，艺术只能是“天才”的产物。按这种意义来理解的“天才”，亦即创作真艺术的作品的艺术家，具有以下的特点：第一，独创性。“天才”——并不是能够创作出按照某种规则就能学会的东西的一种灵巧，“天才”——是创造那种并不存在任何固定规则的作品的才华；第二，“天才”所特有的不是普通的独创性，而必定是典范的独创性。一般说来，独创的也有可能是荒谬的。反之，“天才”的作品一定是典范，因为它们的产生全非出于模仿，它们本身一定成为旁人模仿的范例；第三，在创作典范的艺术作品时，“天才”既不能让自己也不能让别人知道他的作品的理念是怎样地在作品里出现的；他是把自己设想为自然本身，按照它而提出自己的规则的；第四，“天才”不是给科学，而只是给艺术规定规则。不仅如此，他为艺术定规则，只限于

[1] 拉依诺夫很好地理解了这种——远离浪漫主义的——康德概念的关于“天才”的性质，他写了有关康德的内容丰富的诠释著作。参看拉依诺夫：《康德的艺术理论与其科学理论的联系》，载《创作的理论和心理学问题》，哈尔科夫，第六卷，一九一五年，第二九九——三二三页。

优美的艺术。[1]

在阐明艺术"天才"的实质的想法时，康德在《判断力批判》中把艺术中的"天才"与科学中的才能相对比。这种对比是不妥当的，它在许多方面促使康德的观点与其后的浪漫主义者的观点相接近。关于艺术创作和科学创作彼此不同的特性的思想，在康德这里，同创作天资能够达到最大限度的思想相混同了。康德在这里证明，似乎在科学中，甚至最伟大的人才与"可怜的模仿者和学徒之间只有程度上的分别，而那天然赋有创造优美艺术的才能的人同模仿者的区别，却是特殊的。"[2]

的确，艺术与科学有其特殊的区别。但是认为在科学中不可能存在着浅薄的模仿者与创造性的天才之间的差别，那就是错误和可怪的。这里，康德很显然混淆了两个概念：即掌握科学创造成果的能力的概念同科学创造本身的概念。当康德断言，在科学中甚至最伟大的成果，也能被一切人、即使是没有才气的人基本上掌握，这时他是对的。但当他把这种容易掌握看作科学与艺术的特殊差别的特点时，他就完全错了。在艺术中像在科学中一样，也不必成为塞万提斯或列夫·托尔斯泰，才会心醉神迷地阅读《堂·吉诃德》或《战争与和平》。

不过，康德在这引起读者紊乱的对比中发展了关于在艺术中学习的可能性和必要性的正确思想。要怎样去创作典范的独创性的艺术品，这是不能向别人学习的，但是，每种艺术都必不可缺的专门技巧，却是可以并且应当在艺术中学习的。在这种、也只有在这种意义上，康德承认"基本意义上的某些正确东西"常常组成"艺术的最本质的条件"。[3] 固定的规则是必要的，是不能摈弃的。只有那些头脑简单的人会以为，似乎驾驭烈马比教练马要好些，似乎除了断然拒绝一切规则的学校式的强制性以外，没有更好的方法来证明自己的天才了。天才（在这里康德已经不是把该词用在特殊意义上，而是用

[1] 《康德文集》，第五卷，第四七节，第三八二——三八三页。
[2] 同上，第三八四页。
[3] 同上，第三八五页。

在一般意义上——高度的天资）所能给的只是可以创作优美艺术作品的丰富素材，但这种素材的加工和形式却要求在学习中得到发展的才能。[1]

康德的“天才”论——是复杂而又有明显的矛盾的。

美优于自然——这一思想是该学说的前提。自然美的揭示只能通过艺术美。历史上就是这样，可以从艺术史得到证明。康德把这个事实提高到美学理论来看。与此同时，古代美学视为模仿关系的艺术对自然的关系，在康德那里则是另一回事。艺术不是模仿自然，而是自然的模特儿，是范本的理念。只有当自然显现出类似于艺术家（“天才”）所遵循的那种合目的性时，它才是美的。被说成与道德相独立的艺术同样地被宣称在对自然的关系上也是独立的东西。自然对艺术已不是范本，而只是工具——艺术所使用的唯一的感性的手段。

判断自然美，需要的只是鉴赏。艺术美的创造，需要有“天才”。为着要判断自然美，没有必要预先有一个概念——这个对象应当是什么东西。但是，要把一个艺术作品称为美的艺术作品则必需基于这样的概念——这个事物应当是什么，并且同样要注意它是否完善。

在康德看来，这一切决定了艺术和艺术的“天才”优于自然。艺术能够把自然中是丑恶的或丑陋的事物描绘得很美。在自然中，如果不彻底破坏任何快感和美就不可能用艺术手段来描写的唯一的丑的东西，——那就是丑恶。[2]

我们不能把丑恶的东西看作美的，这是因为，在这种情况下，我们关于对象的艺术观念不能与该对象的自然原样本身区别开。康德也注意到，雕塑之所以避免直接塑造丑恶的对象是因为在雕塑作品中，艺术几乎与自然融为一体。

如康德美学的许多其他方面一样，他的“天才”论不仅仅是这位哲学家的个人的东西。关于“天才”是天赋的艺术才能这种概念出现在自鲍姆加敦开始的德国美学中。他就曾运用过关于“天生的

[1] 《康德文集》，第五卷，第三八五页。

[2] 同上，第三八七页。

审美天才（和气质）”的术语。同样地，苏尔策也认为“天才”是天然禀赋的才能。不过，苏尔策指出，对美的创造来说，仅仅有天才是不够的，还必须有与其相适应的技巧，[1] 理性，[2] 判断。[3]

赫尔德认为，“天才”是“按照自然规律和自己本性、为了有利于人而起作用的最高的超凡的精神。”[4] 天才是来自对人类精神而言是超验的因素的一种天赋才能。[5]

康德的“天才”论的最有代表性的、同时多少有点出乎他意外的一个特点，应当认为是不把“天才”归结为那些能为通常的认识手段所认识的因素。康德的“天才”论与浪漫主义的类似倾向相接近的不是关于“天才”比依赖悟性和理性的才智更优异的思想，而是他那认为理性不可能解释“天才”的观点。只有在这一方面，才可以拿康德的观点同浪漫主义、以至“狂飙突进”的艺术家和美学家相比拟。

在康德看来，“天才”的作品，亦即真正艺术家的作品，是通过不能被清晰的意识所认识的方法而产生的。艺术家不能清楚地认识到他的理念在他心中是怎样产生并发生作用的。他既不能描述（以科学的概念）自己内心的活动，也不能把创作他那样的作品所必需方法传授别人。康德写道：“天才怎样地创造自己的作品，这甚至是不能用科学方法来描述或予以指明的。”[6] 天才像自然一样制定自己的规则。因此，作品的作者甚至自己也不知道，理念是怎样地在他心中出现，他甚至不能随心所欲地、蓄意地去寻求这样的作品，把他的艺术传给别人，给他们传授一些能够使他们创造出类似的作品的规则。[7]

---

[1] 参看苏尔策：《美的艺术的普通理论》，第二卷，《艺术》，莱比锡，一七九六——一七九八年。

[2] 同上，第一卷，《规矩》。

[3] 同上，《诗人》。

[4] 《赫尔德全集》，司图加特－图宾根，第一三卷，一八五三年，第二〇五页。

[5] 同上，第一九七页。尼维尔：《德国美学理论》，巴黎，一九五五年，第二四八页。

[6] 《康德文集》，第五卷，第三八三页。

[7] 尼维尔：《德国美学理论》，第三三六页。

但是，康德毕竟不是美学中的非理性主义者。因为在康德看来，艺术是要求知道它所从属的目的的一种活动，因此，正如尼维尔[1]所公正地指出的，康德是要求具有决定意义的、形成基本概念的理性的参与的。这种主张理性渗入创作过程的思想使康德同莱辛接近，后者认为真正天才的特点是基于理性的意向（Absicht）。[2] 说天才能给艺术以规则，这种思想也是莱辛所具有的。不过，在他那里，这种思想却是以对艺术本质及其特殊目的的更深刻的认识为基础的。莱辛认为，这种认识也就是天才的所有物。它使天才有异于平庸人，并允许天才藐视任意作出的规则，制定与大自然秩序相符合的真正的艺术规律。

在探讨康德的“天才”论时，研究者们早就指出了康德美学中的矛盾。在艺术对自然的关系问题上，康德承认艺术的优先地位。但在“天才”论里，他似乎主张自然的优先地位，因为：“天才”在他看来，是作为自然本身所给予的规则的无意识的引导者、作为借艺术家而人格化的自然而出现的。

这种矛盾原来是实际上不存在的，只是我们要知道，在康德的两个论点里的“自然”这个术语所具有的不是同一的、而是不同的意义。在第一个地方，当他肯定艺术的优先地位时，——他所考虑的自然是现象世界。在第二个地方，当他肯定自然的优先地位时，——他所指的“自然”是理性所认识的世界。属于现象世界的事物要成为美的，它应当仿佛是艺术作品或者成为艺术品。但作为天才的产物，艺术作品本身是超感觉世界的表现，是我们各种能力的为理性所认识的基质的显现。

因此，维克多·巴斯[3]是不正确的，他认为，康德的“天才”论中有明显的矛盾和“反常”——对经验主义让步。康德的“天才”论完全可以纳入其先验的唯心主义轨道，因为康德处处假定我们各种能力的超感觉的一致。这种一致在“天才”中显现出来，并且是很

[1] 尼维尔：《德国美学理论》，第三三八页。

[2] 《莱辛文集》（六卷集），莱比锡，第三卷，第一四六页。

[3] 巴斯：《康德美学评论》，第四七九页。

有效果的。自然像它自在的那样，作为理性所认识的东西，在艺术家天才的活动中表现出来。康德在自己的美学中，像在伦理学中一样，同样是唯心主义者，他的唯心主义本身，并不是休谟那样的经验主义唯心主义，而是含有现象世界（“现象的”）与理性认识的世界（“物自体的”）的二重性（二元论）。康德美学的特点（但绝不是它的内部矛盾，像巴斯所错误地认为的那样）只是在他的“天才”论中比在他的体系的其他部分更为强烈地强调指出个人的作用。在这里，康德接近于自己的美学上的一贯的论敌赫尔德。❶

“天才”这个概念紧紧地把康德导向“审美理念”的概念。确定了“天才”的定义之后，康德立即提出一个问题：创造“天才”的是怎样的精神能力。康德的“审美理念”的理论就是这个问题的答案。

康德认为，艺术的（例如诗歌的）作品的形式的协调还不能使其成为真正的艺术作品。康德说：“诗可能是清丽的，优美的，但却是缺乏精神的。”❷ 艺术作品，甚至在其本身没有包含任何值得非难的（从鉴赏的观点来看）东西时，仍然可以是没有生气的。

这种“精神”是什么呢？在美学意义上，康德把“精神”理解为使艺术作品的赋有生气起来的原则，换句话说，也就是那种使精神力量产生合目的性的运动的东西，是那种产生出保持自身、甚至加强我们力量的游戏的东西。这原则不是别的，而是“描绘审美理念的能力”。❸康德根据自己的解释把“审美理念”理解为“想象的表象，这表象能提供很多地思考的缘由（die viel zu denken veranlaβt），尽管任何明确的思想，即任何概念，都不能完全符合于它，因此，任何语言都不能充分表达它，使它成为可以理解的”。❹ 康德还在这同一个地方说明“审美理念”是适合于“理性理念”的（das Gegenstück〔Pendant〕von einer Vernunftidee ist）。它们之间的区别是，“理性理

❶ 参阅尼维尔：《德国美学理论》，第三三八——三三九页。

❷❸ 《康德文集》，第五卷，第三八八、三八九页。

❹ 《康德文集》，第五卷，第三八九页。

念相反地是这样的一种概念，对于它，任何直观（keine Anschauung）或是想象的表象（Vorstellung der Einbildungskraft）都是不可能相符合的。”[1]

康德之所以称这种想象的表象为“理念”，根据两个理由。第一，因为它们力图追求经验范围之外的东西，设法接近于理性概念的描述，并且力求给想象、观念以客观现实性的外貌。第二，主要因为，审美理念，像内心的直观一样，不可能与任何概念完全符合。[2] 康德认为，诗人力图在感性形式中表现永恒和创世等理性理念，或是力图表现虽然在经验中能够找到例证（死亡，嫉妒，爱情，荣誉等等）、但已超出经验范围以外的东西。借助于追踪理性渴求得到越来越多的东西的想象力，诗人试图提供自然界中所没有范例的、完整的感性形象。这种创造审美理念的能力是各种艺术所固有的，但是，在康德看来，这能力只有在诗中才能够充分地表现出来。康德解释说，这种能力从其本身看来，其实就是被称为才华的那种东西。[3]

想象在美学的意义上将是创造性的，假如它给概念以优美的描述，这种描述本身能够引起人们思考，并且思考得如此之多，以至永远不能由某一个概念来包括。这种表象（指想象——译者）把概念本身无限地扩大。它激起理性理念的能力活动起来，正是为了可以对这个表象思考得比在这个表象本身里边直接领会的还要充分，并且通过它得到明确。[4]

当形式本身不能创造该概念的优美的描绘时，它们可以表现与其相结合的后果和与其他形式的类属关系。这种形式叫做对象的审美属性。在这种情况下，对象的概念，像理性理念一样，是不能描述得完全相符合的。这样的属性所给予的是用来代替理性理念的逻辑描述的审美理念。它们的目的是为了活跃心灵并使我们能够展望各种类似的表象的辽阔领域。

艺术不仅在手段经常变化的绘画和雕刻中、而且同样在其他艺术

[1] 《康德文集》，第五卷，第三八九页。
[2] 同上，第三八九——三九〇页。
[3] 同上，第三九〇页。
[4] 同上。

种类中运用审美属性。这样，在康德看来，诗只是从对象的审美属性吸取活跃诗作的精神。审美属性与逻辑属性并列，能够使想象趋于奔放，在这种想象的奔放中，能够思考得比概念和文字所表现的要丰富得多，尽管这种思考是模糊不清的。❶

这样，康德的"审美理念"乃是与某概念相结合的想象的表象。在自己的自由活动中，这个表象是同一些局部表象的极大的多样性相联系的。对这种多样性，是不能找到任何一个能够标志出明确概念的语汇的。❷

在"审美理念"中，悟性通过自己的概念永远也不能达到对想象的完满的内部直观，这种想象是把这直观同该表象结合起来的。而因为把想象的表象译成概念——这其实就是意味着解释它，因为依康德看来，"审美理念"可以称作"不可解释的"在自由游戏中的想象的表象。❸

"审美理念"的概念引导康德作出关于美的新定义。由"审美理念"的概念出发，康德重新确定了美是"审美理念的表现"。❹ 这里可能有两种情况。在优美艺术中，引起"审美理念"的是对象的概念。在美的自然中，引起"审美理念"的是对某直观对象的反思。为了激起把某对象视为自己表现的理念，这里并不要求关于对象应是什么的概念。❺

同时，"审美理念"的概念使康德可能完成对"天才"（艺术创作主体）的论述。总括自己分析的结果，康德标出对艺术家有代表性的四个特点。

第一，艺术才华，按康德的说法，不是对科学、而是对艺术而言的才华。若它是对科学而言的才华，则在其活动之前应该先有确定其方法的已知法则。

第二，艺术才华不仅以悟性为前提，不仅以关于作品、即目的的

❶ 《康德文集》，第五卷，第三九〇——三九一页。
❷ 同上，第三九二页。
❸ 同上，第四二〇页。
❹ 同上，第三九五页。
❺ 同上，第三九五——三九六页。

一定概念为前提；它同样需要以关于素材以及对概念的优美描绘所不可缺的直观的表象（即使是不明确的）为前提。这就意味着，艺术才华以想象对悟性的关系为前提。

第三，艺术才华与其说在完成预定目的——给一定概念以优美描述——时显示出来，不如说是在包含有完成这个目的的丰富素材的“审美理念”的萌芽及其揭示中显示出来。换句话说，艺术才华造成表现想象本身的可能性——这种想象不受任何规则的约束，同时对该概念的优美描述来说又是合目的性的。

最后，第四，艺术才华要以想象同悟性的规律性之间自由协调中的无意识安排的主观的合目的性为前提。不仅如此，它必须以这种能力在遵循科学规则及机械模仿的规则时所不能达到的那种高涨和状态为前提。只有主体的自然本性才能给予这种能力。❶

当这些条件在艺术家的活动中结合在一起时，就能产生优美艺术的作品，这种作品可以被称为“天才”的作品。它一旦产生，便成为典范或者范例。但这不是学徒式的模仿的范例。假如它成了模仿的对象，则其中毁灭的正是“天才”所由以构成、并且包含着富有生气和生命力的作品“精神”的那些东西。“天才”的作品只是另一个“天才”的范例。当后者观察典范作品时决不会想去复制它或是依样描摹它。在所接触到的作品的影响下，在他心中激起的只是他本人的独创性的感觉。❷ 他力图在艺术中表现出摆脱规则的强制性的自由，但这样一来，就会通过自己的活动而给艺术以新的规则，并因而会把自己的才华表现为典范性的才华。❸

反之，平庸的模仿只是“盲目模仿”（Nachäffung）。这样的模仿者力图临摹一切——甚至在天才那里是不成功的东西。对于这些东西，天才为了不削弱自己的思想仍然会保留下来。在天才，这不是缺陷，而是功绩，是大胆的功绩。但是，对天才而言是可以容许的表现的大胆和对于某些一般规则的背离，却不能容许模仿，而且这些本身

❶ 《康德文集》，第五卷，第三九三页。
❷ 同上。
❸ 同上。

始终是一种缺陷。

模仿的特殊形式是矫揉造作（das Manierieren）。这是盲目模仿独创性。不管人们在这种模仿里希求什么，也不管能超出一切的模仿多远，但并不具有那么强的才华，以至可以使通过这种途径而达到的独创性能够成为典范的。[1] 矫揉造作的艺术作品只是指望借独出心裁来表现其理念，因之，这种表现不能与理念相适合。

为了理解康德的“天才”论以及与此学说密切联系的艺术分类说，必须顾及到的是，在康德看来，艺术作品永远是鉴赏与“天才”的某种结合。这种结合并非总是协调的。

艺术作品的这两种因素中的每一种，都在履行自己的特殊职能。鉴赏，像判断力一样，是“天才”的纪律和学校。鉴赏会有力地剪裁“天才”的羽翼，它使“天才”成为文雅的灵活的。与此同时，鉴赏给“天才”以指导线索：它指明天才可以走向什么方向，可以走得多远，并在艺术思维的完满性中加入清晰性和条理性。由于鉴赏，“天才”才能在理念上稳定，才能经常不变地向前发展。这些品质可以唤起普遍的赞同，并引起其他方面工作的欲望。

在康德的心目中，鉴赏的这种作用在艺术中是如此重要，以至如果在同一作品中，“天才”与鉴赏间发生了冲突、而其中之一又必须牺牲的话，则必须牺牲“天才”。因为，判断力首先应该给想象的自由和丰富性确定界限，而不是给悟性确定界限。[2]

在探讨美学原则时，康德没有局限于美论、崇高论及艺术创作的学说。他的美学是以艺术分类而告终结的。

诚然，康德本人并不把这种分类看作完整的理论。[3] 他认为这理论只是可能的经验之一，但他仍然认为这种经验是应当被得出来的。这是很自然的。康德的艺术分类说和他的关于鉴赏和“天才”的理论直接有关。其中反映了该理论的基本特点和基本矛盾。

[1] 《康德文集》，第五卷，第三九四页。
[2] 同上，第三九五页。
[3] 同上，第三九六页。

因为美对康德来说是审美理念的表现，因此他拿艺术同大家在语言中使用的那种表现形式进行类比，并根据这种类似来划分艺术的。这种表现之所以吸引康德的注意，是因为在它的帮助下，人们不仅区分出概念，并且区分出感觉。

说话者把自己的心情转达给别人的能力是受三种交际手段的结合所制约的。这就是：(1) 词，或发音；(2) 动作，或手势；(3) 声调，或变调。

根据这三种交际手段，康德分优美艺术为三类：(1) 语言艺术，(2) 造型艺术，(3) 感觉游戏艺术。

在康德看来，作为不同的表现手段，艺术也可以划分为：(1) 表现思维的艺术；(2) 表现直观的艺术。但是，对于这种划分法，康德没有加以发挥，因为他认为它过于抽象并且是脱离通常的概念的。

在语言艺术中，康德分为辩才艺术和诗的艺术。辩才像是从事想象的自由游戏那样，从事理性的工作，而诗歌，恰恰相反，像是从事理性的事情那样从事想象的自由游戏。

这就意味着：演说家考虑的只是事情，但他是这样从事这一事情，仿佛它只是理念的游戏，而其目的则仿佛只是为引起听众的兴趣而已；相反地，诗人允诺给自己读者或听众的似乎仅仅是理念的有趣游戏，在这里，他对悟性所做的是如此之多，好像其目的只是悟性的事情。

因此，即使演说家给予听众以他所没应允的某种东西，——想象的有趣游戏，但他仍然没有履行他所答应的和他真正想说的东西——即没有给予悟性的合目的性活动。实际上，他做的比所应允的要少些。

反之，诗人所许给的并不多：他要求的只是理念的游戏。但是，在创作作品的同时，他创造的某物已不止是游戏，而是工作：因为他在游戏时，给予悟性以食粮，并借助想象给予他的概念以生命。其实，他给的比所应允的要多些。[1]

[1] 《康德文集》，第五卷，第三九六——三九七页。

无论是在辩才艺术还是诗的艺术里，感性与悟性的结合及其协调，不应是预先安排好的。一切应该像是自然地发生的，尽管感性和悟性不能彼此单独存在，其结合却不应是强制性的，它们也不应是互相破坏。哪里不能履行这些条件，哪里就没有艺术作品。

艺术的第二类——造型艺术。在这些艺术里，理念表现在感性直观中，而不是通过单纯想象的表象。

造型艺术又分为感性真实的艺术和感性外观的艺术。

感性真实的艺术——雕塑（雕刻和建筑等）；感性外观的艺术——绘画。无论是雕塑还是绘画，它们为了表现理念，都在空间中创造形体。雕塑创造形体是为了视觉和触觉，而绘画——只是为了视觉。绘画与雕刻的基础乃是在想象中的审美理念。但在雕塑中，具有表情的形体或理念的摹本是依物体的尺度、亦即像对象本身存在着的原样来创造的。与此相反，绘画中的形体是依它呈现在眼前的那种形式——按其平面的外貌来创造的。

雕刻和建筑是优美的造型艺术[1]的第一种形式。雕刻是以形体表现着物的概念，像这些物能够在自然界里存在的那样；但是作为优美艺术，它所注意的不只是物体的现实性，同样也注意到审美的合目的性。建筑同样是表现物的概念的艺术，不过它所表现的那些物是以其存在与艺术有关的。同时，在建筑中，形式并不取决于自然，而是取决于任意的目的。但是，尽管建筑去表现物正是为这个目的，它还在审美上合目的性地表现它们。在建筑中，审美理念是受艺术对象的运用所限制的。建筑中最重要的是对象与其特定效用之间的适应性。

雕刻则与此相反，主要的目的——只是审美理念的表现。雕刻家的工作仅仅是为了直观。在这里，作品应当被人喜爱，它本身是作为形体的雕塑，它只是对自然的模仿。因此，在雕刻中，感性的真实不应该那么过分，以致造型作品不再是艺术作品，而是随便作想的产品了。[2]

---

[1] 《判断力批判》的译者H. M. 索柯洛夫像十九世纪许多俄罗斯作家一样，以难以理解的、笨拙的术语来表达德文“bildende Künste”一词为“构成”艺术。参看《康德文集》，第五卷，第一九七页。

[2] 《康德文集》，第五卷，第三九七——三九八页。

造型艺术的第二种形式是绘画。这种艺术是艺术地体现出与理念相融合的可感的外貌。[1] 康德分绘画为两类：（1）优美地描绘自然的艺术；（2）优美地组合自然产物的艺术。第一种形式是指本义上的绘画，第二种形式是为十八世纪所醉心的艺术——园林艺术，说得确切些，是以画意来点缀园林的艺术：布置树林、灌木丛、草地等等的艺术。

绘画艺术造成一种形体延伸的幻象——也仅仅是幻象。它表现的只是直观中的想象的自由游戏，它并没有任何固定的主旨。它只是借助光线的明、暗在有意思的对照里描写天空、地和水。

在康德的分类中，第三类艺术是优美的感觉游戏的艺术。尽管这种游戏是从外界来激动我们，但它也具有感染别人的特性。它所涉及的只是这些感觉所属的外部感官紧张的不同程度间的比例，亦即涉及听觉所接触的声调。康德把在这种很广泛意义上的感觉游戏的艺术分为两种：（1）音乐；（2）语调艺术。同声调和语调相结合的只是愉快的感觉，而不是它们结构的美。音乐是感觉的（通过听觉）优美的游戏。只有因此，音乐才属于优美艺术。[2]

康德认为，凡是艺术，不论是属于哪一类艺术，在它里边最重要的不是感觉的物质，亦即不是使官能愉快或令人感动的东西，而只是对观察与艺术评价是合目的的形式。这里，由感受到形式而产生的快感是与素养有关。它把精神提升到理念（den Geist zu Ideen stimmt）。[3]

恰恰相反，在感觉的物质中，问题只是官能愉快，只是官能享受，这种享受并没有给理念留下什么，它使精神趋于迟钝，逐渐地使对象变成丑恶，使心灵逐渐变成不知餍足和乖戾——这是由于意识到按理性判断说来是违反目的的自己心情。[4]

康德含有深意地指出，如果艺术不与道德的目的结合在一起时，一切艺术作品的命运归根结蒂就是这样。康德认为，只有这种目的才

---

[1] 《康德文集》，第五卷，第三九八页。

[2] 同上，第四〇〇——四〇一页。

[3] 同上，第四〇一页。

[4] 同上，第四〇二页。

给予完全独立的享受。而与道德的目的脱离的艺术则仅供消遣而已。人们越是经常获得这种消遣，那他就越是需要驱除内心的不满。同时，艺术也越来越丧失其作用，而心灵则越来越对自己不满。❶

康德的这个论断是值得密切注意的。对康德的艺术学说肤浅的涉猎常常导致这样一种看法，似乎康德在其美学中，把仅仅琢磨形式的艺术同以其思想内容而令人愉快的艺术对立起来。但事情并不如此。康德不是把形式与思想内容相对立，而是把形式与“物质”、即在感觉中使官能愉快的东西相对立。康德的基本思想是，美好形式的艺术把精神提高到理念，而以使官能愉快的“物质”（在感觉上）给人享受的艺术，则会导致艺术的庸俗，并使心灵陷入无厌的消遣欲和无法消除的自我不满的状态。

这里谈到的误解是完全可以理解的。说康德宣传仅仅以形式引起快感的无思想性艺术的是这样的一些人，他们把康德的鉴赏判断的见解当作康德的艺术学说。但这完全不是一回事。在鉴赏判断的论述里，康德根据四个因素——质，量，关系和程序——所研究的不是使作品成为优美艺术作品的是什么的问题，而是使对象的判断成为美的对象的判断的是什么的问题。在那里，康德确实指出，对于美的对象的评价是为对象的形式所制约的。

但是，康德在此处所说的形式完全不是艺术作品的形式，而是被称为形体的那种东西，或者是在鉴赏判断中被认为是美丽的（美的）对象的外形。

康德的艺术学说是在与审美理念的概念的不可分割的密切联系中得到发展，而艺术本身则被看作审美理念的表现力。艺术只有与道德观念相联系才赋有最高的意义。

可是，康德自己给人以一种缘由，以致把他的艺术学说说成是轻视内容的学说，因为他把艺术活动与认识活动、审美理念与概念生硬地区分开来。在康德看来，艺术作品不提供能够在概念形式中表现的任何认识对象。康德采取一些办法来消除“审美理念”与认识相混淆的全部可能性。他解释道，这种“审美理念不可能是认识，因为

❶ 同上，第四〇二页。

它是直观（想象），对这种直观说来，任何时候也找不出完全相符合的概念”。[1]

因此，当康德说，艺术和在“天才”身上起作用的精神把我们提高到理念时，这个论断当然与对康德艺术理论的形式主义看法是不相容的，但这绝不意味着，康德在自己这个论题中克服了他的美学中有代表性的观点——艺术活动与认识活动是完全隔绝的。因为，按照康德自己的解释，“理性理念不能成为认识”，[2] 因为它本身含有超感觉的概念，对于这种概念是任何时候也不能赋予相应的直观的。

即使“审美理念”以及“理性理念”的产生都不无根据，但根据已知的认识能力的原则，“审美理念”不过是无法说明的想象的表象，而理性理念则是无法证明的理性的概念。[3]

康德是这样始终一贯地叙述这一思想，以致那些认为认识只有在概念的形式中才能存在的人持有一种看法——似乎康德认为艺术唯一的任务是以其形式引起的快感。这样解释康德美学的人完全忽视了康德美学中的中心因素——“审美理念”的学说以及康德关于真正的艺术永远与道德观念相联系的论点。康德提供了一个更重要的缘由使人认为，似乎他因为把各种艺术作比较评价而承认艺术的主要成分是形式。这种评价，康德是根据两个不同的理由作出来的。这两种理由的不同，特别明显地表现在对音乐的评价上。一方面，康德在音乐中所看到的只是优美的感觉游戏的艺术。音乐本身只涉及声调，亦即只涉及感觉所属的外部感官——听觉——的不同紧张程度的比例。作为艺术，音乐只是通过听觉的美的感觉的游戏。[4] 在康德看来，音乐只是通过没有概念的感觉来述说，丝毫不能引起人的思考。音乐比作品给人以更多的官能享受。在这里，间接地激起的思想的游戏只是机械联想的结果。像一切官能享受一样，音乐要求经常的变换，并且不能忍受多次的重复。

因此，如果人们依据优美艺术给予心灵的修养来评价这些艺术的

[1] 《康德文集》，第五卷，第四一八页。
[2] 同上。
[3] 同上。
[4] 同上，第四〇一页。

意义，而以它扩大我们能力的程度为其标准（在判断力中，这种扩大为了认识应该结合起来），那么在所有的艺术中，音乐占很低的地位，因为它仅仅作用于感觉。[1]

对各种艺术作比较评价还有另一理由。艺术可以、并且应当不仅按快感（它是艺术以感觉想象力的游戏和借助想象中的多样性的结合而产生的形式所引起的）来评价，也不仅按其在艺术里显现的鉴赏来评价，而且按其中显现的精神来评价。康德在《判断力批判》及其《人类学》中发展了这种思想，在那里他断言，鉴赏“只是一种调节的审美能力，它只能评价借助于想象中的多样性的结合而产生的形式”。[2] 反之，精神（Geist）——这是理性的有效能力，是给予这种先天的想象的形式以典范的能力。[3] 精神溶入艺术是为了“创造出理念”，而鉴赏，则“为了与有效想象的规律相符合的形式而限制理念，因此，没有模仿，便不能虚构某事物。”[4] 显露出精神和鉴赏的任何作品都可以称之为具有诗意的作品。[5] 这也就是优美的艺术作品。

假如从这种关于艺术作品的概念出发去比较评价不同的艺术种类，那么艺术便属于人类精神的最高级活动，而不属于以愉快的感觉或纯自由形式的感知而引起快感的手段，像那希腊的素描和放在框子里的雕刻品或壁纸上的剪纸。[6]

这就表明了优美艺术的产品“要求的不只是基于模仿也能产生的鉴赏，而且同样要求思想的独创性。”[7] 而这便被称为精神，能够使自己活跃起来的本原。[8]

因此，手中拿着画刷或笔的（若是用笔，则是写散文与诗的）自然风景画家（der Naturmaler），在康德看来，这还不是真正的艺术

---

[1] 《康德文集》，第五卷，第四〇五页。
[2] 同上，第八卷，第一三六页。
[3] 同上，第二四六页。
[4] 同上。
[5] 同上。
[6] 同上，第二九九页。
[7] 《康德文集》，第八卷，第一三八页。
[8] 同上。

家，只是“模仿者”，我们今天会叫他“自然主义者”。康德认为，真正的艺术大师是“理念的画家”。[1]

在《批判》中，所有优美的艺术的评价就是由此观点出发的。康德把诗歌艺术放在第一位。它的产生几乎完全有赖于结合“鉴赏”与“精神”的“天才”。诗能开拓心胸，给想象以自由。在既定概念的范围内，它在可能有的无限多样化的形式中，指出那种能够把优美的描绘同完满到非任何言语所能完全适当地表现的思想结合起来的东西。[2] 诗因此在审美方面上升到理念。[3] 诗不仅比演说术优异，而且比其他一切艺术都优异，甚至比音乐也优异，因为，音乐之所以是优美的，并不仅因为它是种愉快的艺术，也因为音乐把诗作为自己的工具。[4]

在诗人中比在音乐家中肤浅的人要少些，因为诗人终究是诉诸悟性，而音乐家则只诉诸外部的感觉。[5]

当然，对诗歌艺术的这种阐释不是形式主义的。但这种阐释完全停留在康德唯心主义的范围内，同样也停留在康德美学所特有的、把艺术与认识职能相分离的范围内。而且实际上，在康德看来，诗能够使心灵感到自由，感到独立的和不依存天然定型的能力。这是观察和研究作为这样一种现象的自然的能力，这种现象本身无论对外部感觉、还是对悟性，在经验中都是不会自动出现的。换句话说，这是运用直观的审美能力以便达到那仿佛以呆板形式出现的超感觉的东西的一种能力。[6]

诗玩弄它自己所随意创造的“外观”。但是，诗没有欺骗自己，因为它承认自己的事情只是为了单纯的游戏，尽管这种游戏可能被理性为了其工作而合目的地运用。[7] 诗与演说术不同，它真诚地和公开地履行自己的职能：它注意的只是提供引人入胜的想象游戏，而且它

[1] 《康德文集》，第八卷，第一三八页。
[2] 《康德文集》，第五卷，第四〇二页。
[3] 同上。
[4] 《康德文集》，第八卷，第一三七页。
[5] 同上。
[6] 《康德文集》，第五卷，第四〇二页。
[7] 同上，第四〇二——四〇三页。

是与悟性规律相适应的；它完全不是想借助于感性形象突然地接触悟性，并使悟性陷于混乱。❶

但是，康德也没有从能表现“审美理念”的几种艺术中排除音乐，尽管是那样地看待音乐。依据康德的看法，音乐所具有的官能愉快的特点本身是基于与语言属性相类似的属性的。语言的每个语汇在上下文中都有同含义相适应的一定的声调。这种声调表现说话者的激动心情，同时，在听众中也引起同样的激动心情，即在谈话时这种声调所表现的理念。变调似乎是共同的、每个人都懂得的感觉语言。音乐尽语言的全部可能性来运用语言。因此，按照联想的规律，它能够自然而然地给大家传达所有与此联想相结合的审美理念。

但是为了表达审美理念，为了表达完整得难以形容的思想的完满性，为了表达与一定的主题相符合的内容，在音乐中，使用的不是语言的形式，而只是感觉的联结形式：和声和旋律。❷ 在这里，审美理念不是概念，也不是明确的思想，而恰恰是感觉的联结形式。

最后，在造型艺术领域中，康德把绘画放在第一位。康德认为，这种评价的根据，第一，因为绘画所固有的素描艺术，是其他一切造型艺术的基础。第二，也是主要的，康德认为，绘画比其他艺术更进一步地深入到理念的领域，与此相应，它比其他一切艺术所能开拓的直观园地也广阔得多。❸

康德对各种艺术的分类或体系的轮廓就是通过这样对它们的基本种类的比较评价而完成的。尽管康德认为这种工作只是可能的概论之一，在他的艺术体系中还是鲜明地反映了他对“鉴赏”、“天才”、“美”和“艺术”的观点。同时，探讨康德对艺术的分类，使我们能够弄清关于康德美学中的“形式主义”的概念。康德关于鉴赏判断的四个因素的学说是“形式主义的”。但康德关于艺术的学说却不是形式主义的。它是基于艺术有能力表现审美理念的思想上的，基于艺术与道德理念的联系上的。在康德看来，这些理念指出，“超感觉”

---

❶ 《康德文集》，第五卷，第四〇三页。
❷ 同上，第四〇四——四〇五页。
❸ 同上，第四〇六页。

世界乃是使艺术作品具有生气的“天才”和“精神”的活动的最高源泉。在美学中，康德是谢林和黑格尔的直接先驱者：他是主观唯心主义者，虽然转向客观唯心主义，但并没有完全达到。康德所没有越过的界限是主观主义与批判的认识论的不可知论。

康德的美学没有以艺术体系的概述而结束。在最后的一部分——“审美判断力的辩证法”中，康德指出，在鉴赏的批判中，必定产生鉴赏能力的矛盾原则，这些原则的矛盾（或二律背反）必须求得解决。康德解释说，这里所谈的不是鉴赏本身的矛盾。当每个人都以自己的鉴赏为依据时，鉴赏力判断的矛盾还不构成鉴赏力的任何辩证法：要知道，这里任何人也不强求自己的判断成为普遍的规则。

辩证的二律背反表现在两个方面，其中之一构成正题，而另一个则构成二律背反的反题。在正题中表现出的思想是：鉴赏判断不是基于概念的思想。假若它们是基于概念，那么关于它们便可以有所争辩了，即可以借助论证解决问题了。

依据反题，鉴赏判断基于概念。假若它们不基于有关它们的概念，那么尽管它们之间有差别，也不能有所争辩，即不能强求别人必须同意我们的判断。[1]

康德特别着重指出，这些原则的这种矛盾是每一鉴赏判断的基础，并不存在消除它的任何可能性，这其中毫无疑义存在着辩证法。

康德得出二律背反原理冲突的不可避免性的依据是：在鉴赏判断里对象所属的那个概念，必须在双重的含义上、从两种不同的观点来考察。

任何的鉴赏判断都与现实的对象发生关系。但与它们发生关系并不是为了给悟性确定它们的概念。鉴赏判断不是认识的判断。这仅是部分的判断或与快感相联系的直观的部分的表象。因此，这种判断的意义仅仅局限于主体或说出这一判断的个人，因为每人有自己的鉴赏，对我是艺术享受对象的东西，对别人可能不是这样。[2]

但是，在鉴赏判断中，关于对象（同时关于主体）的表象还有

[1] 《康德文集》，第五卷，第四一四——四一五页。
[2] 同上，第四一五——四一六页。

着比较广泛的关系。我们根据这种比较广泛的表象关系来扩展这种判断形式。我们从它们（指判断——译者）看到对每人都是必然的判断。因此，必须有某种概念作为它们的基础。不过，这是不通过直观而确定、也不能被认识的概念。因此，它不能给鉴赏判断任何证明的可能性。[1]

这是什么样的概念呢？这只是纯粹的关于超感觉的概念，这种概念是对象（外部感觉的对象、因而也就是现象）的基础。它同样是作出判断的主体的基础。[2]

在没有对这个概念予以注意以前，任何要求鉴赏判断具有普遍意义的辩护理由都不是可想象的。

但是，由此所必然产生的矛盾，只要注意到下列情况，就会迅速地消失：鉴赏判断基于特殊的概念、即关于在判断力中加给自然的主观合目的性的基础的概念。这是一种这样的概念，从它本身不能认识任何事物，而且也不能从其对于判断对象的关系作出任何证明，因为这一概念本身是难以确定的。在这方面，它对认识是没有用处的。

但是，通过这个同样的概念，鉴赏判断获得对每个人的意义。鉴赏判断获得这个意义作为局部的、但直接地伴随着直观的判断。它的定义的基础可能就是在那种从中可以看到人类的超感觉的属性的概念。

康德所指出并在《批判》中加以阐述的鉴赏的二律背反的解决方法，是以这些理由预先决定了的。犹如在《纯粹理性批判》中，探讨纯理论的理性辩证法时一样，[3] 康德企图证明，鉴赏判断中的正题与反题只是表面上相互矛盾。实质上，它们并不互相排斥，而是可以并存，尽管要阐释它们的概念的可能性，是超出我们的认识能力的。换句话说，审美判断力的辩证法只是矛盾的“外观”（Schein）。

---

[1] 《康德文集》，第五卷，第四一六页。

[2] 同上。

[3] 康德自己在其三《批判》（指《纯粹理性批判》，《实践理性批判》，《判断力批判》——译者）中指出了辩证矛盾的开始和解决的方法的近似。他写道：“审美能力的二律背反的消除是按这样的道路进行的，这条道路是批判在解决纯理论的理性的二律背反时所遵循过的……在这里，像在实践理性批判中一样，与我们意志相反，二律背反迫使我们看到感觉的界限之外，并且先验地在超感觉中寻找我们所有的能力的统一点。”《康德文集》，第五卷，第四一七——四一八页。

但是对人类理智来说，这是天生的和必然的外观。[1] 因此，就是当表面上的矛盾解决后，它仍然保留下来，尽管现在它已不能使我们发生错觉了。

从所有我们对康德美学的全部分析中可以得出结论说，在审美判断力的原则的论证中，康德在一个特别重要的问题上坚决地离开了经验主义的美学，并且试图建立一种独特的唯理主义的美学。

承认艺术快感的先验基础，使康德在美学中成为一个唯理主义者。正是先验主义才使康德甚至有别于与十八世纪的某些德国美学家，尽管康德美学的发展在很多方面都有赖于他们，而他们自己在其美学观点中又都是露出悟性的特点的。

康德清楚认识到他自己的美学理论的唯理主义倾向。他在《审美判断力批判》的最后部分写道："我们指出先验的艺术享受原理的存在，因而，它能与唯理主义的原则并列，尽管不能在既定的概念中表现它们。"[2]

但康德并不能满足于简单地指出或承认其美学观点接近于唯理主义。他认为，分析地研究鉴赏原则上的这种唯理主义是必要的。

这种研究使康德坚信，唯理主义（先验主义）在鉴赏问题上，可能是"合目的性的实在主义的唯理主义，或者是合目的性的唯心主义的唯理主义"。[3]

这里所谈的，是应当如何从审美观点出发去理解关于想象中的对象的合目的性的观念与一般主体中判断力的重要原则二者之间的协调一致。

在以实在主义来理解自然的审美合目的性的情况下，人们认为，主观的合目的性似乎是自然（或艺术）的真正的和预定的目的，而且是适应于我们的判断力的。[4]

在以唯心主义来理解自然的审美合目的性的情况下，人们认为，合目的性的协调一致似乎是没有任何预定目的的，完全偶然的。这便

---

[1] 《康德文集》，第五卷，第四一六页。
[2] 同上，第四二三页。
[3] 同上。
[4] 同上。

是我们主观的合目的性同判断力在对自然及按照局部规律而产生的自然形式的关系上的要求相一致。[1]

康德研究那些可能既有利于“实在主义”、也有利于合目的性的“唯心主义”的论据。

有利于为自然的审美合目的性的“实在主义”的有许多东西：首先，在有机自然界的王国中的美的形式：花、叶、植物形体。康德认为，对它们本身的用处说来，它们是多余的，而对我们的鉴赏而言则像是自然的极精致的点缀。所有这些，尤其是在有机体表面上的各种色彩的纷繁及其配合，不由地使人相信这样一种假设，仿佛在这种情况下自然界真正具有某些对我们的审美判断力有关的目的似的。

但是，存在着重要的材料来反驳自然中有实际的审美合目的性的假设。无论是我们的理性，还是自然本身都在反驳它。对于理性说来，认为自然界中有实际的审美合目的性这种假定在对自然的说明上是完全多余的原则之一。甚至自然本身也反对这种原则。自然在其创造中，经常显现出产生形式的趋向，这些形式好像专门为我们的判断力的审美运用而产生的。但同时，自然界没有向我们提供丝毫根据，让我们设想似乎为了产生这些形式，它除了自己通常的因果关系外，还需要别的什么。因此，对我们的判断力来说，所有这些产物可以好像是合目的性的，却没有任何一种作为它们基础的理念。[2]

康德断言，既然谈的是花卉的美，禽鸟的羽毛，贝壳的斑斓，那么所有这些，必须归因于自然及其审美上合目的的创造力，虽则自然的这种创造“并没有为此而提出的任何特殊的目的，只是简单地根据化学规律，通过机体所必要的物质的分解”[3]。

但是，在康德看来，有一种论据，它可以直接证明自然的审美合目的性的出于空想，不允许我们运用任何自然的目的的实在主义作为阐释我们的表象的能力的根据。这种论据是，在评价自然时我们总是在我们自身，同时是先验地寻求它的标准。如果假定自然的合目的性

[1] 《康德文集》，第五卷，第四二三——四二四页。
[2] 同上，第四二四页。
[3] 同上，第四二六页。

的实在主义存在，那么，我们就应当向自然学习那些我们应该认为美的东西。但那时，鉴赏判断就会从属于经验主义的规律了。

事实上，我们所研究的对象是否是美的，——对这个问题，我们的审美判断力本身就是主宰（selbst gesetzgebend ist）。在审美评价中，问题不在于自然是什么或者自然作为目的对我们说来是作什么，问题只是在于**我们如何感知它**。[1]

如果自然为我们的快感创造了自己的形式，那就是存在着自然的客观合目的性，而不是基于想象的自由游戏的主观合目的性。[2]

在康德看来，合目的性的观念性质更明显地表现在艺术中。在这里，第一，不能经由感觉来认可合目的性的现实性质。否则，在艺术中，就不是艺术与美，而只是愉快的东西了。第二，甚至当谈的不是由愉快的东西获得的快感，而是对“审美理念”的艺术享受，这享受也不应依赖于达到一定目的。这也就是优美艺术不同于机械地预定目的的艺术之处。[3]

因此，甚至鉴赏原则的唯理主义也以目的的观念性为基础的，而不是以目的的现实性为基础。

在康德关于合目的性的鉴赏的唯理主义原则的“观念性”中蕴藏着深刻的和正确的思想。这种学说否定了有任何可能科学地论证神学者与唯心主义者关于自然中存在有预定的合目的性的论题。科学所通晓的只是在自然中起作用的原因，而不是自然预示的目的。只有人的实践活动才可能是预定的合目的性的。但是，当康德正确地否定自然中预定的合目的性时，却错误地将这一学说扩大到艺术上。按照他的学说，艺术中存在有隐蔽的目的和合目的性，但这种合目的性只是形式的，只是合目的性的一种形式。

这个错误的结论说明，在康德的时代，还没有以正确的唯物主义观点来解决合目的性问题的先决条件。康德在《判断力批判》的第二部分——《目的论判断力批判》——耗费了巨大的精力，为了使

[1] 《康德文集》，第五卷，第四二六——四二七页。

[2] 同上，第四二七页。

[3] 同上。

对自然现象的因果解释的科学原则与自然中到处可见的、自然的形式的合目的性相符合。但是，他的全部努力原来都是徒劳的。必须有达尔文的天才，才会证明决非根据蓄意的目的而行动的自然界，怎样只借助它所固有的一些因果过程而产生合目的的机体及其适应环境的有效形式。

康德停留在这个问题的门坎前。他能提出的只是认识论中的不可知论和作为哲学思维的调剂原则的、主观合目的性原则，而不是对这个问题的唯物主义的解决。在美学中，在阐述人的艺术活动时，这样运用原则也同样是主观的。

克服这种主观主义是康德美学的继承者和后继者所面临的任务。

（王善忠译自《近代美学思想史论文集》，苏联科学院出版社，一九五九年。）

论黑格尔的美学

〔苏联〕M. 奥符相尼柯夫

与启蒙运动者康德、席勒、歌德等人比较起来，黑格尔对现代艺术的许多问题的了解，是向前跨出了一大步的。黑格尔比较深入地阐述了现代艺术的问题：第一，黑格尔善于比任何在他之前的哲学家和作家更深入地了解资本主义社会的本质方面；他试图把经济的范畴转译成辩证的语言，把历史了解为人类活动的结果。第二，黑格尔具有历史主义的立场观点。这使他在观察社会现象、其中包括艺术、宗教等等时，比那些忽视历史进程的思想家处于显然有利的地位。最后，黑格尔比起和他同时代的那些思想家们能更深刻地了解到资本主义进步的矛盾性。按照他这位哲学家的设想，这一矛盾应当在绝对精神的范围内得到克服。但是，实际的检验却表明，在通向绝对知识的道路上的运动，同样是在矛盾的领域内实现的。

黑格尔就是从这种对人类历史和资本主义社会的了解出发来解决他当时艺术的某些问题的。

黑格尔的美学体系相当简单。艺术属于绝对精神，而绝对精神，从他的《精神现象学》的结尾部分可以看出，则是精神对它发展前的一切阶段的回顾（“回忆”或“自我探讨”）。

因此，绝对精神的对象不是现在和将来，而仅仅是过去。黑格尔是在朝后看，是在一种概括的形式中再现已经过去了的那些阶段。他既已宣告历史终结，从而就不可能对认识的作用有别的了解。

绝对精神是在三种形式，即艺术、宗教和哲学上自我揭示出来

的。绝对精神自我揭示的这些形式，依次在各民族历史生活中取得优势。绝对精神这样或那样形式的依次占优势的学说，表现了对意识形态不平衡发展的猜测。

绝对精神自我认识的第一个和最不完善的形式是艺术，它就是黑格尔《美学讲义》的对象。

黑格尔从事美学研究的“目的不在于促进艺术创作，而在于科学地认识艺术究竟是什么”，因为“就艺术的最高能力来说，它对于我们已是过去的事了”。❶

当然，如果从历史进程已告结束这一点出发，那么，艺术的发展自然也就告一终结。必须认识的仅仅是这一发展的历史。而为了这一点，人所尽知的米涅瓦才艺女神❷也就消逝于历史的晚景中了。

什么是黑格尔所认为的精神活动的任务、其中包括艺术的任务呢？这就是要把人的主观意图同在国家中实现的精神道德世界和自然世界的客观规律性自觉地结合起来。他写道：“一切精神活动的目的都仅仅是为了使这种结合，即结合的自由，成为自觉的结合。”❸ 因而，艺术的使命就在于调和意识与现实。黑格尔认为，意识的一切形式，其中包括艺术这一形式，在社会生活中只起纯粹消极的作用：它们只能认识现实，而不能对现实进行改造。

在给艺术对象所下的定义中也能看出黑格尔哲学的神秘主义。“它（即艺术——引用者）的一切有价值的意图如果不是描绘神的精神，那就是描绘神的形象，然后是描绘神和精神的一般的东西。”❹

黑格尔不是把艺术看作是对物质世界认识的一种特殊形式，而是看作概念的自我发展。因此，他从美的一般概念中引申出自然美，又从自然美中导出艺术美，或者美的理想。作为唯心主义者的黑格尔，把“自然美”❺ 排斥于美学之外。他把自然美仅仅看作是理想的前

❶ 黑格尔：《美学》，人民文学出版社，第一卷，一九五九年，第一二——一三页。引文依俄译稍作改动，下同。——译者注。

❷ 米涅瓦才艺女神——罗马女神，是手艺和艺术、学校教育和医生的保护神。——译者注。

❸ 《黑格尔全集》，苏联国立社会经济出版社，第八卷，第四七页。

❹ 同上，俄文版，第八卷，第四七页。

❺ 黑格尔：《美学》，第一卷，第一页。

提，也就是艺术美的一个前提。

艺术的内容是理念，它的形式则是这一理念之感性、形象的表现。然而，对黑格尔来说，这一理念并不是什么抽象的东西。艺术美——这是一种在现实中形成并与现实处于直接统一之中的理念。按照自身概念而形成的现实就是理想。因此，艺术哲学的内容就是关于理想及其发展的学说。

黑格尔把理想发展的阶段称作艺术的形式，它们的排列由理念和它的外形的相互关系而决定。当理念抽象地表现在艺术作品中，因而它还不能在艺术作品中得到与自己完全相符合的外形时，便产生了象征艺术。在这里，理念和外形彼此不相适应。照黑格尔看来，古代东方的艺术便是象征艺术。

在黑格尔称为古典形式的、即第二种艺术形式里，理念在艺术作品里得到了合适的外部表现，形式和内容是适应的。黑格尔认为古代希腊罗马的艺术属于古典艺术，在这种艺术中，理念（例如，古希腊的神像）在雕塑中便得到自己完全合适的外部表现。然而，理念在这里还不是作为它的最高的精神观念的形式而出现的。古代希腊的神本身就是有局限的。在古希腊的艺术中，真实的理念、精神，都只处于萌芽状态（例如，古希腊神秘的宗教仪式就是如此）。

真实的理念在浪漫艺术的形式中得到充分的体现。精神在这里是自由的，它征服了物质和自然界。艺术由造型的古典艺术一变而为精神的浪漫艺术。绘画、音乐和诗歌，现在一跃而居于首位。然而，在古典艺术中理念与其外形所达到的充分适应，在这里又被破坏了。感性的形式要体现发展了的、征服了自然界的理念是已经显得不足了。在浪漫艺术中外部材料只能作为符号、现象和意象。黑格尔不仅把中世纪的艺术，同时也把莎士比亚、歌德、席勒、让·保罗[1]、伦勃朗等作家和艺术家的创作都划进浪漫艺术的形式里。

同各种艺术的形式相联系的还有各门艺术的体系，但后者的划分还由它们采用的不同材料所决定。在各门艺术的体系中，黑格尔探讨

[1] 让·保罗（一七六三——一八二五），伊戈尼·巴乌尔·弗里德烈·里赫特的笔名，德国幽默作家。——译者注。

了建筑、雕塑、绘画、音乐和诗歌。黑格尔认为各门艺术的历史的开端是建筑；它属于艺术的象征形式，因为建筑所借助的无机自然界的感性材料，在这里还处于对理念的优势地位，形式和内容暂时还不相适应。建筑作品仅仅暗示出它们应当表现的精神内容。

在较为高级的艺术种类——雕塑中，“自由精神”，即理念，在人体的形态中得到自身的体现。在这里，理念和身体的形态融为一体。雕塑中的人体形态表现出精神。由于这里的理念和它的感性外形得到了充分的协调，雕塑便成为艺术的古典形式的基本类型。然而，精神生活——人们的内心体验，情感，感受等等，在雕塑中却不可能被描绘出来。精神生活大都是在浪漫艺术的作品中得到体现的，而绘画、音乐和诗歌都属于浪漫艺术。

浪漫艺术中最接近古典艺术（雕刻）的是绘画。绘画的材料已经不是粗糙的物质、原素（石头和木料等等），而是画布和生动的光线调配。绘画已经从物体的感性空间的丰满性中解脱出来，因为它以平面为限。绘画能够表现出千变万化的感情和精神状态，能够描绘出充满戏剧性运动的动作。

在浪漫艺术的下一个种类——音乐中，空间便完全被排除了。音乐的材料是音调，是音响体的振动。按照黑格尔的说法，物质在这里已经不是作为空间的、而是作为时间的规定性而出现了。音乐超出了感性的直观的范围，而只能进入到内心生活的情感领域。

最后，在浪漫艺术最末的一个种类——诗或文学中，声音这种外部材料的最后一个因素是作为本身没有意义的符号而出现的。诗的表象则成为诗的描绘的一个从属的因素。

诗可以描写整整一系列的情感和状态。然而，诗的材料形成为有联系的语言并不是自由和任意的，它们需要按照修辞和音乐的规律。在诗歌中，似乎又再一次地重复了艺术的一切种类：史诗里对富于形象和生动画面的各民族历史的从容叙述，有如造型艺术；抒情诗反映内心状态，有如音乐；最后，诗剧则表现了这两种艺术的统一，它描绘那些由于个人性格而产生、起着作用、演成冲突的利益之间的斗争。诗形成向宗教的转变，而在宗教里理念已经是以表象的形式来展示了。

黑格尔的美学观点是经不起批评的。特别显得臆造的是他那划分艺术形式和种类的原则。黑格尔把艺术的全部历史都削足适履地塞入他自己的三段论法之中。然而，尽管如此，他的美学中仍然有许多深刻的猜测。马克思认为，黑格尔的巨大功绩在于他在劳动中看出了人的“自我产生”。黑格尔正是从这一观点来看待艺术的。

黑格尔把艺术当作是外部世界的人化，是人在外界事物中的“自我创造”，是人对世界的关系的形式之一。在这一点上，特别有趣的是黑格尔下面的一段话：“一个小男孩把石头抛在河水里，以惊奇的神色去看水中所出现的圆圈，觉得这是一个作品，在这作品中他看出他自己活动的结果。这种需要贯穿在各种各样的现象里，一直到我们在艺术作品里所看到的那种样式在外在事物中进行的自我创造（或创造自己）。”[1] 黑格尔还认为，这里也包含着人为了改变自身的自然形态的一切装饰打扮的动机。

这样，在艺术作品中人似乎重新认识了自身的“我”，将自己双倍化，并体现于外部事物之中。从这一观点来看，就容易明白黑格尔为什么要否定自然美。因为按照他的观点，美仅仅是人所创造出的东西，美只是与人们的社会活动相联系。

黑格尔试图规定出对现实的审美掌握的特征。他把劳动仅仅理解为理念的活动，这使他不能给予审美创造和审美感受以正确的判断。照黑格尔看来，从艺术上掌握现实，乃是既区别于实践－功用的活动，又区别于理论活动的一种特殊的人的活动。

黑格尔写道：“艺术兴趣和欲望的实践兴趣之所以不同，在于艺术兴趣让它的对象自由独立存在，而欲望却要把它转化为适合自己的用途，以至于毁灭它；另一方面，艺术作品的观照和科学、理论的认识性的探讨之所以不同，在于艺术对于对象的个体存在感到兴趣，不把它转化为普遍的思想和概念。”[2]

在反驳把艺术看作对自然的“模仿”的理论时，黑格尔尽管有许多机智而又深刻的论据，但却不能给它以真正的科学批评。

---

[1] 黑格尔：《美学》，第一卷，第三七页。重点为本文作者所加。

[2] 同上，第四五页。

这样，唯心主义的基本原则使他不能正确了解审美原则的本质。结果，他不得不把艺术规定为绝对精神的感性描绘。这已经是公开的唯心主义和神秘论了。

黑格尔的巨大功绩在于，他试图在对艺术的各个种类、体裁和风格的历史研究的基础上去建立艺术理论。黑格尔的美学是富有内容的：艺术发展的各种形式，在他看来，是由内容（理念）的发展所决定的。因此，艺术风格、种类和体裁的替换，对他说来，便不是偶然的，而是合乎规律的过程。他强调指出，在不同的历史时期里，占主导地位的艺术体裁有时是这一种，有时又是另一种。每一时代都有自己的基本艺术种类和体裁。在指出艺术的种类和体裁为“世界状况”所决定的同时，黑格尔并没有落入相对主义，而是用客观的标准（发展着的和不断具体化的理念与形象的相适应），来评价这一或那一艺术作品。黑格尔指出艺术体裁的产生和消逝的规律（史诗〔эпос〕在近代的消亡，小说这一“资本主义社会的叙事诗〔эпопея〕”的产生等等）这种思想很有价值，但却是在极端公式化的形式中提出来的。例如，黑格尔认为，小说只能属于现代的“世界状况”，而没有考虑到这一体裁在希腊文明衰落时期就已形成了它的雏形（例如，龙基纳❶的《德夫尼斯和克洛伊》和其他一些作品）。

黑格尔常常把艺术的某一种类和体裁仅仅固定在一个一定的历史时期，从而把艺术发展的矛盾、复杂过程整个都塞人他那个抽象的公式中去。所以，例如他对东方艺术的评价态度就极不公正，因为他十分贬低它们。

黑格尔对悲剧和讽刺作品的见解也说明了他的公式化主义。照黑格尔看来，讽刺是艺术自我衰退的最初阶段。悲剧人物在黑格尔看来只是旧的社会制度的捍卫者。他不承认，在尚未成熟的革命情势条件下行动着的悲剧人物。

黑格尔关于艺术中的一般和个别相统一的学说，具有巨大的价

❶ 龙基纳（约公元二——四世纪之间），古代希腊作家，《德夫尼斯和克洛伊》是他所著牧人长篇小说之一。——译者注。

值。在这一点上，特别使人感兴趣的，是他对作为艺术描写对象的人物性格的了解。黑格尔指出，一方面，人物性格应当具有固定性、完整性和明确性，另一方面，它又应该具有各种人类品质的丰富而多样的表现。荷马的阿喀琉斯就是这样的人物。在种种不同的境遇中，他表现出十分不同的人类品质。他爱自己的母亲特提析，布里色斯被人抢走，他为她痛哭，他的荣誉受到损害，他就和阿伽门农争吵。同时，他又是帕屈罗克鲁斯和安惕洛库斯的最忠实的朋友。这样一个热情的、勇敢的青年，对老年人又异常敬仰。阿喀琉斯还容易发火，脾气暴躁，爱报复，对敌人显得非常凶恶残酷等等。黑格尔写道："关于阿喀琉斯，我们可以说：'这才是一个真正的人！'"[1] 黑格尔认为莎士比亚的罗密欧同样是这样的性格。他反对把人物性格归结为某一种品质，例如，莫里哀所描写的那种仅仅是悭吝和虚伪等。同时他又坚决反对那些对性格的浪漫主义的处理，它们使人物的特征丧失了完整性和固定性，使性格成为模糊的、不固定的、不明确的东西。

黑格尔关于人物性格的学说，在现实主义问题的探讨中应当受到了极大的重视。

黑格尔虽然是从唯心主义的前提出发，然而却认真地对现实主义的原则作了阐述。例如，在揭示理想这一概念时他就写道："诗在描绘中所应提炼出来的永远是有力量的，本质的，显出特征的东西，而这种富于表现性的本质的东西正是理想化的东西而不只是现在目前的东西，如果把每件事或每个场合中现在目前的东西按其细节一一罗列出来，这就必然是干燥乏味，令人厌倦，不可容忍的。"[2]

黑格尔特别仔细地分析了组成艺术描写对象的各种冲突。并且在这里认为，这些冲突应当以"世界状况"、也即是以时代的根本矛盾为自己的基础。因此，照黑格尔看来，艺术应当反映时代的最重要的道德和政治的矛盾。同时，他认为，时代本质力量的再现应该不是以统计学的记叙，而是通过人的行为和动作的描写，因为"能把个人

[1] 黑格尔：《美学》，第一卷，第二九五页。
[2] 同上，第二〇八页。

的性格，思想和目的最清楚地表现出来的是动作。”[1]

黑格尔还详细地阐述了这样的问题，即时代的普遍倾向是用什么方式在人们的见解和思想情绪、企望和行为中找到了个性化的体现。因此，他使用了激情（пафос）这一概念，这概念后来曾为别林斯基所运用。黑格尔说：“激情这乃是一种不仅本身自我独立出现，而且还活跃在人们的心中，使人的心情在最深刻处受到感动的普遍力量。”[2] 激情不是别的，乃是成为人的个人热情的社会事业。按照黑格尔的看法，个人的重要性就在于他的激情之中。艺术家的任务就是应该在某些个人的动作、行为、企望和激情中去体现时代的“本质力量”。

黑格尔论述艺术家及其手法、风格和独创性的思想，具有很重要的价值。按照他的意见，真正的独创性就是善于表现事物的本性，真实地描绘客观内容。他说：“只有在受到本身真实的内容（意蕴）的理性灌注生气时，才能见出艺术作品的真正独创性，也才能见出艺术家的真正独创性。”[3]

黑格尔认为现代的世界状况、即资本主义社会，是与艺术和艺术创作相敌对的。这一论点，是黑格尔的一个重要贡献。只有马克思才真正科学地阐明了这一思想，并得出结论说：“资本主义生产对于某些精神生产部门是敌对的，例如，对于艺术和诗歌就是如此。”[4] 毫无疑问，马克思在这一结论中利用了黑格尔在美学中阐述过的有关原理。

与此相联系，必须较详细地谈谈黑格尔关于现代艺术所面临的困难的学说，也就是，关于现代艺术发展中的困难和前景问题的学说。这一学说，是与他把艺术看作是绝对精神自我认识的一种特定形式的总的看法相联的。照黑格尔看来，艺术的任务不是在于教训、纠正、净化那些“堕落的”人们，而是以感性的形式，以艺术的外形去揭

---

[1] 黑格尔：《美学》，第一卷，第二七〇页。

[2] 同上，第二八七页。Пафос——希腊文 πάθoS（pathos），为热情、感愤、动人的意思。朱光潜先生译为“情致”，此处仍按俄文通常译法，改为“激情”。——译者注。

[3] 同上，第三六七页。

[4] 《马克思恩格斯论艺术》，人民文学出版社，第一卷，一九六〇年，第二七三页。

示真理。黑格尔写道："艺术只有一种使命——这就是要把存在于精神中的真理，极其完整的、同客观和感性相协调的真理，提到感性的直观面前。"❶ 艺术不是以抽象的形式，而是以具体可见的形式，以生动的单个形象表现真理。认识的感性形式曾经是人们最早的一种认识形式。

谈到诗歌和散文之间表现方法的区别时，黑格尔断言："……诗歌要早于人为地发展起来的散文语言。它是真理最初的表现，它是这样的一种知识，这种知识还未把普遍与在个别中的生动的存在相分离，还未把规律和现象、目的和手段彼此对立，还未在以后用推论的方法重新把它们联结在一起，而只是在另一种知识中并且通过另一种知识去理解某一知识。"❷ 普遍和理性在诗中出现时，不是抽象的普遍性和抽象的理性，而是生动的、生气勃勃的、外现的东西。与谢林不同，黑格尔认为，艺术并不是绝对精神自我揭示的最高形式。艺术由于自己的形式，局限在一定的内容之内。不是任何真理都能够成为艺术的客体，艺术的客体必须是含有转化为感性－具体形式的可能性的真理。

感性－具体的思维是各民族在其发展的最初阶段所具有的。人们开始总是用实物来思维。许多真理都是以艺术形象表述出来的。只是经过了悠久的岁月以后，这类真理才在理性的普遍范畴的形式中体现出来。

如果说谢林认为，"艺术应当是科学的原型"，而科学可以企及的只是"那种已经为艺术所达到的东西"❸，那么，黑格尔则相反，他认为，艺术乃是认识的不完备的形式。依黑格尔看来，思想和思考是超过优美的艺术的。他写道："艺术创作以及其作品所特有的方式已经不再能满足我们最高的要求；我们已经超越了奉艺术作品为神圣而对之崇拜的阶段；艺术作品现时所产生的影响带有较多的理智性质，艺术在我们心里所激发的感情和思想需要一种更高的测验标准和

---

❶ 《黑格尔全集》，第一三卷，一九四〇年，第一八二页。

❷ 同上，第一四卷，一九五八年，第一六九页。

❸ 谢林：《先验唯心主义体系》，苏联国立社会经济出版社，一九三六年，第三八七页。

从另一方面来证实。”[1]

按照黑格尔的看法，现时的“世界状况”是与艺术和艺术形式相对立的。现时世界——这是实践活动、劳动和思考的世界。艺术只是适合于人的未发达的状态。在诗歌的阶段上，艺术便达到了高度的发展。在这里，按照黑格尔的说法，它已经达到“高出自我”了。

精神的一般运动是朝着使它从感性世界中完全解脱出来的方向前进的。黑格尔在表达这种想法时形象地说，一切都朝着“思维的散文”前进。由于艺术仅仅只是绝对精神自我认识过程中的第一阶段，那么，它向更高的认识形式（向宗教和哲学）的转化就是无可避免，而这又是与世界理性的普遍进步相联系的。在更高的社会发展阶段上，思维开始反对艺术，并且，按照黑格尔的看法，它还将征服艺术。“每个民族文化的进展一般都要达到艺术指向高于它和超出它的范围的那一时期。”[2]

现代文化教育的进展似乎达到了这样的阶段，艺术的“普遍必要性”已成为过去。黑格尔并不否认，艺术在未来仍将成长和完善，但是“它的形式却不再作为精神的最高的需求。”“任何一个荷马、索福克勒斯，任何一个但丁，亚里奥斯多[3]或莎士比亚，都不能重新再在我们的时代里出现了。那些会经被出色地歌颂过的、被从容自如叙述过的东西，都被淋漓尽致地表达过了，所有这一切都只是已被歌咏尽了的材料，而直观和领悟它们的方法也已被用尽了。”[4]

按照黑格尔的意见，古典艺术的衰落，开始于把艺术变成对古代典范的机械模仿，使它退化为一种“拙劣”的手艺。艺术的题材，像从前一样，都是一些古希腊、罗马的英雄和古代历史的事件。而这一切又都只是一种简单的模仿，这里继承的只是一种表面的传统。艺术变成了“僵死冰冷的说教”和对古旧典范的盲目模仿。黑格尔不

---

[1] 黑格尔：《美学》，第一卷，第一一页。

[2] 同上，第一二七页。

[3] 亚里奥斯多（一四七四——一五三三），文艺复兴时期的意大利诗人。——译者注。

[4] 《黑格尔全集》，第一三卷，第一六八页。

止一次地对传统主义进行了批评。这位哲学家知道，要再使古代艺术在现今世界里复活，就如同想要复兴古代的政治制度那样，同样地不可想象。因此，黑格尔是用否定的态度去看待歌德和席勒著作中的古代题材的。歌德和席勒曾经坚信，对于现代的艺术家，只要他们的艺术的自觉有一定的发展，并不排斥达到古代艺术的那样完美的可能。

如果说，黑格尔在《精神现象学》写成之前还对古代制度复兴的可能性抱过某些幻想，那么，在《美学讲义》和《历史哲学》中，古代对于他便永远只是过去的一个阶段了。歌德和席勒曾经竭力想用艺术形式的完美去克服现代生活方式的敌视艺术的性质。因此，他们才重视希腊艺术和古代的美学著作。黑格尔则认为，这条道路并不能使艺术得到繁荣。黑格尔的前辈们那时还处在结束不久的资产阶级革命的直接的美好印象之下。在断定资产阶级世界的“庸俗单调”，以及它的同艺术相敌对的同时，他们并未放弃艺术还可能繁荣的希望，只不过需要找出艺术的普遍规律，使艺术家们的趣味完善，克服远离理想艺术的一切做法等等。一句话，必须借助于艺术规律的研究，建立起作家和画家们的“不平常的风格”，这样，新艺术创立的问题也就自然地迎刃而解了。黑格尔对本国的哲学家们的这种启蒙主义却抱着怀疑的态度。他甚至还在这里看出了一种危险性。总的说来，黑格尔并不赞成鲁莫尔[1]反对温克尔曼的“理念”和“理想”的批评，但他却同意他这一点，即由于追求温克尔曼式的理想描绘，结果引起了“索然无味、僵死和丧失特性的表面化。”

黑格尔对资产阶级社会的矛盾了解得非常清楚，他把所有想要恢复艺术的古老形式的企图都当作空想。古典艺术只能繁荣一次，此后再不可能返复。他说：“不仅存在着古典的形式，并且还有古典的内容。”[2] 现代的世界状况并不给予古典的内容。从而，对古代的迷恋便导致传统主义，而空洞的传统主义正是古典艺术衰落的一种形式。

照黑格尔看来，艺术的衰落在罗马人那里便已开始。政治、国

[1] 鲁莫尔（一七八五——一八四三），德国的艺术史学家，著有《意大利研究》等。——译者注。

[2] 《黑格尔全集》，第八卷，第六七页。

家、政权在这个“散文”国家都高于个人。因此，罗马没有什么自由、伟大的艺术。甚至在罗马人的民间节日里也找不到比滑稽歌舞更巧妙的形式。如果希腊人从民间节日的萌芽中发展起了希腊的悲剧艺术，那么，罗马人乡村节日的“滑稽歌舞”并未转化为更高的艺术形式。罗马精神不“容许游戏有感性的幻想”，因此，罗马神话、农神节和艺术，都显得十分枯燥。普劳图斯❶、泰伦斯❷都是因袭希腊人的材料来创作自己的喜剧的。当时艺术的唯一独创性的体裁，便是劝世诗和讽刺作品。但是黑格尔认为，讽刺作品是古典艺术形式向浪漫艺术过渡的一种体裁，是古典艺术形式衰落的开始。因此，他对贺拉斯、朱文纳、别尔西❸等人的讽刺作品，评价都不很高。黑格尔认为，罗马是资本主义世界的雏型，它把“美的个性”与“法权的个人”这两种概念对立起来。“法权的主体”，个人，在罗马占据了完整的个体的地位。

“法权的个人”的代替“美的个性”，是由于建立起了私有制的统治，私有制必然使法权形式主义化，并仅仅承认个体是所有制的抽象体现者，是“个人”。可以说，这里的个性，已经被抽象化和空洞化了。

艺术形式自我衰落的过程，在浪漫艺术的形式中宣告完成。在这一阶段，实体的东西，即艺术与“时代的本质力量”的联系，艺术和它的基本冲突的展示的联系，已经消失。随着艺术中实体的消失，出现的便是主观的技巧和人为的描绘。艺术因此便取消了自己，它同时表明，为了能认识真理，意识必须具有比艺术所能胜任的更高级的形式。黑格尔描绘艺术形式的这一瓦解情况说：“一方面，艺术转而描绘日常生活的庸俗现实本身，描绘各种事物，像它们以其偶然的个别性和这些个别性的特殊性呈现在我们面前的那样；艺术现在关心的

❶ 普劳图斯（约纪元前二五四——一八四），古罗马的大戏曲家，遗留下来的有二十个喜剧。——译者注。

❷ 泰伦斯（约纪元前一九五——一五九），古罗马的剧作家，著有六部描写风俗习惯的喜剧。——译者注。

❸ 朱文纳（纪元六十年代——一二七年后），罗马的大讽刺诗人，遗留下十六篇著名的讽刺诗。别尔西（纪元三四——六二），罗马讽刺诗人，遗留至今的有六篇讽刺诗。——译者注。

只是如何通过艺术技巧把这种存在变成虚有其表的外貌。另一方面，正好相反，这种艺术又陷入观点和描绘上的极主观的偶然性之中，陷入幽默、即借助于对世界的主观看法的机智和游戏而歪曲和改动任何具体实物和事实；艺术结果变成以艺术的主观性在创作上支配着任何的内容和形式。”❶

按照黑格尔的看法，在资产阶级社会里，人们的相互关系是与古罗马时代相类似的。在这里，个人也只是所有制的体现者。因此，很自然地，这种生活素材对艺术是极不适用的，因为艺术需要独立的个性，而现代人却是以抽象的、异化的、不自由的“个人”的姿态而出现的。生活在“贫困和悟性”的国度中的现代个人，只有一条道路能够获得自由——这就是“遁入自身”。现代的个人仅仅只有在作为主体时才对自己有意义，也就是说，只有当个人从内心感受方面来看待自己的性格，只有从自己的行动和苦难、从法权观点、道德观点和行为中去看待自己的时候，才对自己有意义。照黑格尔看来，对现代人只有一条出路——在主体的内心自由中去寻找藏身之处。罗马人曾经走过的就是这一方向。从这样的一种世界状况，即社会分解为原子－个体的世界状况中，罗马人试图通过自我探讨来寻找出路。这说明了在罗马的一些哲学体系中，如斯多噶学说、伊壁鸠鲁学说和怀疑主义的流行的原因。不论这些学说之间有怎样的区别，它们在倾向上都是共同的——这就是让人们对现实中发生的一切都抱漠不关心的态度。

黑格尔认为，罗马人和现代人客观上都是不自由的。自由仅仅只在人的内心生活中才具有，只有在这里，精神才可以享受自身无限的自由。因此，浪漫艺术便将人的内心生活作为自己的对象。如果艺术将人的这种生活作为自己的对象，那么，它还可以达到理想；然而，当描绘内心生活一旦成为艺术的基础时，艺术就失去了与客观内容的紧密联系。这时，艺术的原素便不是感性的和客观的，不是人体的外形，而是“内心生活”，“无限的精神主观性”。浪漫艺术便是在这条道途上超出艺术本身的范围，超升于自我之上，然而，这个过程却是

❶ 《黑格尔全集》，第八卷，第一三八页。

在艺术本身的范围之内实现的。

黑格尔并不为艺术的消亡而怅惘。因为照他看来，现实已经终结了自己的形成过程，并且完成了自己，世界达到了成熟的状态。在这种时刻，绝对精神和意识的更高的形态——哲学出现了，它开始“用自己灰溜溜的色彩去涂抹灰溜溜的东西。”按照黑格尔的观点，要回到意识的旧形式的打算是荒谬的。现时占统治地位的已经是个人的“平庸的”相互关系，因此，那些企图回到生活的旧形式和思维的旧方法的思想家，都会像堂·吉诃德企图同他那个世界占统治地位的非正义进行战斗那样，陷入可笑的境地。社会精神发展的整个过程，依黑格尔说来，都是沿着抽象思维与感性-具体思维相分化而前进的。在精神发展的过程中，综合、抽象等将逐步增多，而艺术则消亡——这就是绝对精神发展的辩证法。这样，进步就只能通过许多精神生活领域的下降而实现。

在《美学》中，艺术的自我衰亡过程是用一种平静的语调描绘出来的。“喜欢抱怨和谴责的人可以把这种现象看成是一种衰颓，把它归咎于情欲和自私动机的得势，说这种情欲和自私动机使艺术丧失了它原有的严肃和喜悦。人们也可以把现时代的困难条件归咎于社会公民、政治生活中的繁复情境，说这种情境使人斤斤计较琐屑利益，不能把自己解放出来，去追求艺术的较崇高的目的，因为连人的理智本身也随着科学只服务于这种困难条件和琐屑利益，它完全出卖给了科学，仅仅只为达到这种类似的实际目的，被迫流放到这种干枯空洞的境地。”❶

由于黑格尔的资产阶级局限性，他在阐述艺术的衰亡这一问题上得出了完全不正确的结论。艺术形式自我衰亡的整个过程，在他看来，并不是由于资本主义生产“对于某些精神生产部门，是敌对的，例如，对于艺术和诗歌就是如此”（马克思语），即不是一定社会关系的结果，而是“……艺术本身的行动和前进的运动……”❷ 这样，黑格尔便把艺术的没落归咎于宿命的注定。在这里，黑格尔违反了分

---

❶ 黑格尔：《美学》，第一卷，第一一页。
❷ 《黑格尔全集》，第一三卷，第一六四页。

析社会意识形态的历史态度，他把资本主义社会的矛盾变成精神的永恒悲剧。

由这种错误的原则出发，黑格尔发展了艺术要注定消亡的观点。在他对艺术的对象所下的定义中，我们已在本文的开头谈到，黑格尔就犯了神秘主义的错误。他一下子就把艺术局限在严格固定的范围内。黑格尔把资产阶级社会艺术的局限性看成是绝对的。在现代世界的“平庸和寻常”之中，他认为艺术的发展已告“终结”。从黑格尔的观点看来，所有一切现实的东西，在某种程度上都是平庸的。

黑格尔认为，人类社会一切现时的存在，都带有平庸的性质。工人们职业上的狭隘的分工、贫困、忧虑、愤怒、无情、冷淡、狂热以及对外在世界的依赖——所有这一切都在人的外貌上打下了烙印，把富有诗意的个性都变成“平庸的个人”。由此出现了“疲惫的脸孔”，毫无表情的刻板的面孔。所有这一切的总和构成了“生活的平庸”。黑格尔把个人的生理状态和精神状态的不满足，看作是个人在其发展中达到的终点。这样，资产阶级制度的“平庸”就变成为某种玄学的实质，并且还找到了一个思辩的依据。黑格尔的这一切谬误，乃是他对社会发展前景的整个不了解的反映。他认为，资本主义社会是人类历史的终结。由于不了解资本主义历史的短暂性，黑格尔不可避免地产生了艺术全面衰亡的思想。可怜的德意志现实，是黑格尔对艺术命运抱悲观看法的部分原因。

尽管在黑格尔关于艺术没落的学说中有神秘主义的一面，却也有一系列正确的看法。黑格尔是在什么地方看出了资产阶级社会的“平庸”呢？首先是资产阶级社会中的个体丧失了独立性和自由。黑格尔指出，在资产阶级世界里，个性不是由于自己本身的完整性、由于自我本身而成为积极能动的，而是由于某种外在的原因的缘故。贫困迫使人在资本主义社会中劳动。在这里，人依赖于外界对他的各种影响，他预先就处于对国家制度的法律、机关、公民关系等等的从属地位，因而，不得不在这些外在的力量之前屈服。在资本主义社会里关心的只是作为达到狭隘的目的和企望的工具的单个的主体。个人在资产阶级社会所作的一切，同社会整个生产出来的东西比较起来，极其微不足道。整体在这里是作为众多的需求而出现的，每一个人在这

众多的需求中所生产的仅仅是极微小的一部分。人们的劳作被分成无数的小部分，因此每个个体的份儿在整体中是非常微末渺小的。这样，不管个人从自己自身的利益出发怎样地希望并追求活动的自由，他们的意志的独立性和自由却仍然或多或少是形式的，为外部状况和偶然性所决定的，而他们的独立则为带有自然性质的一些故障所妨碍。这样，资产阶级社会中的人都是非常不自由的，因而，他们也就不可能成为真正艺术的对象。黑格尔把现代世界与“英雄的状况”二者对立起来，只有后者才是创造理想的形象和理想的艺术的真正基础。因此，黑格尔详细探讨了古代世界的生产方式。

黑格尔指出，“英雄状况”时代生产方式的不发达，正是个人可以在这里发挥最高度的独创性和独立性的原因。在这里，主体充分地依靠自身，依靠自身的天资和力量，依靠自己的干练、机智、技巧和智慧。人还没有从与自然界、与其他个体的紧密的联结中分离开来，他利用自然界的力量达到自己的目的，因而，他是处于既与大自然、又与其他人们的和谐的关系之中的。人和环境的关系具有明晰、纯净的性质，而不是受着外部的强力迫使的那种形态。在这样一种人与自然界的和谐与协调的状况下，很自然地会产生自由独立的个性。依黑格尔的说法，这种状况在艺术里很好地反映出来。人在外界事物中看不到什么与自己相排斥的东西。外界事物是人的敏锐和机灵的产品，是人的丰富的兴趣的产品。事物还没有达到对人的统治。古希腊的英雄们自己猎野牛、自己装饰战马和自己饮酒，他们为自己制造一切必需的工具、武器等等。黑格尔写道：“在这种情况下，人见到他所利用的摆在自己周围的一切东西，就感觉到它们都是由他自己创造的，因而感觉到所要应付的这些外在事物就是他自己的事物，而不是在他主宰范围之外的异化了的事物。在材料上加工和制作的活动当然显得不是一种劳苦，而是一种轻松愉快的工作，没有什么障碍也没有什么挫折横在这种工作的路上。

“举例来说，我们在荷马史诗里就遇见这种情况。例如阿伽门农的朝笏就是他的祖先亲手雕成的传家宝杖；俄底修斯亲自造成他结婚用的大床；阿喀琉斯的著名的武器虽然不是他自己的作品，但也还是经过许多错综复杂的活动，因为那是火神赫斐斯托斯受特提斯的委托

造成的。总之，到处都可见出所发明所产生的最初欢乐，占领事物的新鲜感觉和欣赏事物的胜利感觉，一切都是家常的，在一切上面人都可以看出他的筋力，他的双手的伶巧，他的心灵的智慧，或是他的英勇的结果。只有这样，满足人生需要的种种手段才不降为仅是一种外在的事物；我们还看到它们的活的创造过程以及人摆在它们上面的活的价值意识，它们对于人还不是死的东西或是经过习惯变成死的东西，而是人自己的最亲切的创造品。”[1]

英雄时代的人们，由于消费数据的生产不甚困难，又不具有异化的性质，因而，便有可能关心比为了生存而斗争的更重要的目的。从这里产生了他们对艺术、科学、哲学的兴趣。

按照黑格尔的看法，由于劳动在这一时期具有创造的、独立的性质，人们的丰富想象、灵活、敏锐和非凡的熟练技能都得到了发展。这种对创造的热爱在希腊艺术的特性里得到独特的反映。例如，荷马的史诗就对物体和事件有极其丰富的描绘。他非常详尽地描写了棒杖、朝笏、床榻、武器、礼服、门框、门环等等。由于人自己生产他所需的一切对象，这一时期的生产便成了一种特殊的创造。外部的事物都带有人们真正的精神生命的烙印。人仿佛以其整个身心生活在这些事物之间。这样，在最不发达的古希腊罗马的生产方式中，黑格尔便已经看出艺术繁荣所必需的条件。

然而，黑格尔并不限于指出作为古代艺术发展的条件的经济关系，他还转而阐述“英雄时代”的法权、道德和政治关系。黑格尔认为，最适合于艺术发展的条件是：“道德生活的关系，家庭以及处于战争与和平状态下的整个民族的基础，都应当出现，应当形成，应当发展，但不应当达到具有重要性的规章、义务和法律的形式，从而忽视个人的活生生的个性——这些法律具有顽强坚持并且违反个人愿望的力量。相反地，法权和正义的感情、脾气、真挚和性格，应当是它们（指道德生活的关系，家庭的基础——译者）唯一的渊源和支柱，因此还没有任何一种智者能够把它们对立起来，并且违反心意、个人

[1] 黑格尔：《美学》，第一卷，第三二三——三二四页。

的情绪和激情，以平庸的现实的形式把它们固定下来。”[1]

在这种状况下，普遍的社会力量就可以表现为个人的形式，也就是说，一些具体的人的行为可以体现整个民族和全体人民的特征。这些普遍的特征作为个人性格的自然气质，直接存在于独立的个人的身上。在这一意义上，它们便成了他们的个人的东西了。简单地说，权力在这里具有个人的、个体的性质。整个国家的活动，都围绕着作为人民之首的英雄个性而集中。有利于全体的工作，成为“单一的个人”的具体活动，听任他的意念、力量、勇敢和理智行事。

人民的普遍利益由个别的英雄去完成。这一普遍性似乎被个性化了，体现于活生生的性格之中了，它以这个性所具备的一切外部的偶然性而出现。权力还没有官僚体系的那种异化的、僵死的性质，它表现在活生生的个体身上，他们由于自己的杰出能力和威望而成为全国的元首。照黑格尔看来，希腊社会还不知道抽象的国家。希腊人只有“活生生的祖国”。

这种民主的和拟人化的国家，有助于可塑的、完整的性格的培养。在希腊，造型艺术之所以如此繁荣，并不是偶然的。黑格尔把希腊雕塑的繁荣与他们的政治自由和国家制度的民主性质相联系。

这种直接的联系同样表现在希腊人的法权关系和道德关系上。例如，俄瑞斯忒斯[2]对于父亲的被害，并不要求惩治仇人，而只是自己去报仇。报仇不同于惩治之处是，它全然地保留着个体的形式，因为它只依赖个人和由个人去实现。同样地，“英雄状况”下的主体与他自己的所作所为也都是紧密相联系的。

因此，主体就得完全为自己的一切行为和后果负责。在古希腊，还没有区分有意识的行为和无意识的行为。个人要对他自己所干的一切完全负责。黑格尔写道：“英雄的自我意识（例如，在《俄狄浦斯》等古代悲剧中）还没有从自己的纯正（Gediegenheit）去区别行动同作为，区别外界事件同预谋和了解情况，正像不去剖析后果而承

[1] 《黑格尔全集》，第一四卷，第二三七页。

[2] 俄瑞斯忒斯是希腊史诗中亚伽门农和克吕泰墨斯特拉的儿子。当他十三岁时，他的母亲谋杀了亚伽门农。后来俄瑞斯忒斯长大，亲手杀死母亲克吕泰墨斯特拉，为父报仇。埃斯库罗斯著有悲剧《俄瑞斯忒亚》三部曲。——译者注。

担全部行动的过失一样。”❶ 现代的法律则把行为区分为蓄意和外部情况，并且，在判罪时把意图作为主要的根据。其次，在现代法律中，个人并不对自己的祖先或家庭中的其他成员罪行负责，但在“完美的道德”的世界里，个人的存在却只能作为“家族的整个血统”。这一点，同样表现了古代世界中个人的具有雕塑美的完整性。

因此，在“英雄状况”下，普遍性是以个人行动的形式实现的。一个时代的普遍力量在这里表现在作为激情的个性之中，激情同时也是人物的性格，因为它是通过具体的人的活动而实现的。黑格尔把安提戈涅和克瑞翁当作是具有高度雕塑美的性格。

不难看出，黑格尔如此描绘的这种现实状况下的性格，是艺术的丰富的生活素材；现实本身似乎就塑造了具有雕塑美的形象，这些形象本身就要求雕塑出来。黑格尔说：“希腊人最初把自己改造成美的形态，然后又客观地把这些美的形态表现在大理石和画布上。”❷“美的个性”仿佛就在艺术家的眼前，因而艺术家在完成自己的艺术构思时，丝毫不会遇到任何障碍。他只是把自己所看到的东西体现在大理石和雕石中罢了。生活铸造了美的个性，而艺术家所要做的只是使这些活的艺术作品成为不朽之作。

黑格尔把莎士比亚的伟大解释成是后者采用了这样一个时代的题材，那时，个人在一定程度上还保留着行动和作为的积极的主动精神。莎士比亚戏剧中的主角，都是从国内纷争时期中汲取来的，这时，制度和法律的束缚削弱了或者完全瓦解了；这就使得个人重新获得了独立和自主。不过，黑格尔又指出，莎士比亚的人物性格“的独立性多数和主要地仍只是纯粹形式上独立自在的……”

这样，黑格尔认为，古希腊罗马世界的“诗意”，是以各方面都自由的、个人的独立性为基础的。古代世界的社会力量，还没有独立自主性并与个体疏远。个体与别的个体及国家处在充分协调和融合之中。而国家不仅不取消个人的自由和独立自主性，而且还为一切天然的禀赋创造充分发展的前提条件，它为人的个人品质的开展提供最广

❶ 《黑格尔全集》，第七卷，第一三七页。

❷ 同上，第八卷，第二二八页。

阔的天地。

宗法制关系的“诗意”，照黑格尔看来，是基于生产方式不发达的基础上的。他认为，由“英雄状况”过渡到文明是一个进步，但是，这一进步是矛盾的。文明带来了上面所谈过的那种“生活的平庸”。在文明社会里，一切社会关系都表现为抽象的、没有特色的、因而也是艺术所难以捉摸的形式。艺术家如今很难在这个“贫困和悟性的王国”里去把握典型的冲突了。

下面就是黑格尔所描绘的资产阶级社会中的个人状况：在现代世界里，“没有一个人保存着自己的独立自主而不处于对他人依赖的罗网之中。个人自己所需要的东西或是完全不是他自己工作的产品，或是只有极小一部分是他自己工作的产品；不仅如此，他的每种活动也都并不是生动的，不是各人有各人的方式，而是日益采取按照一般常规的机械方式。在这种工业化的社会里，人与人互相利用，互相排挤，统治着的是一种最酷毒状态的贫穷，而艺术就不得不描写生活在这种难堪的环境里的人们，或者它如果想避免描写贫穷时，就应该把它所描写的人表现为富人，他们不受穷困的威胁，无须为自己的需要而工作，可以致力于比较高尚的旨趣。在这种富裕的境况中，当然就不再有无穷尽的对其他人的依存性时常反映出来，人也就日渐免于谋生中的一切偶然事故，用不着沾染谋利的肮脏。但是他因此在他的最亲近的环境里也不能觉得自由自在，因为身旁事物并不是他自己工作的产品。凡是他拿来摆在自己周围的东西都不是自己创造的，而是从原已存在的事物的大仓库里取来的。这些事物是由旁人生产的，而且大半是用机械的形式的方式生产的。它们经过一长串旁人的努力和需要才到达他的手里。”[1]

资产阶级社会的生产方式以广泛的劳动分工和机械化的工业为基础。人已经看不到产品生产的全部过程，物与人是疏远的了。人与人的关系也神秘化并且非常混乱。古代的那种个人与自然的协调融洽的关系，在现代社会中已为他们的自发斗争和复杂的冲突所代替。个人

[1] 参阅黑格尔：《美学》，第一卷，第三二二——三二三页。中译略有漏误，此处据俄译补足。——译者注。

已经不能意识到他与社会力量和国家之间的直接的愉快的一致，国家现在作为一种严厉、刚强、对个人说来是刚愎的强力而出现，这种强力，通常与个人的利益完全矛盾。人们现在是通过站在他们背后并指使着不依每一个人为转移的生活的“理性的机智”而结合的。由于这种歪曲了的存在，人们便产生了虚伪的意识形式。在被混淆和歪曲的个人关系的条件下，要认识实体的目的、“上帝的意志”和“理性”，是非常困难的。“实体的力量”、社会的规律已不呈现于生活的表面，生活如今已变成多种多样、五光十色的一团杂乱事件了。要认识“实体的力量”，所要求的已经不是“肉眼”，不是“有限的悟性”，不是“直观”，而是“概念的眼睛——理性”了。

这样，个体之间的相互关系，由于不易把握和不能采取个体的形式，便具有了对艺术不利的性质。

在资产阶级社会里，人们的心理也被形式化和抽象化了。个性丧失了性格的雕塑美和完整性。安提戈涅的力量是在她的激情之中，从激情里她获得自身的意义。如果安提戈涅丧失了这种道德的激情，那她便只不过是个普普通通的好姑娘罢了。在近代社会里，一切都渊源于私人的生活，被提到首位的是主观的形式的因素。

在向近代世界过渡的初期，情感就摆脱道德内容而变得抽象了。黑格尔用浪漫艺术的内容说明这一点。在这一时期，出现了“正直”、“忠实”、“爱情”等的人物，但他们为之斗争的理想，对他们说来却是某种表面的、而且是不重要的东西。

情感这样的脱离道德内容，是在十九世纪末和二十世纪初告成的；这时，在整个资本主义社会里统治着的是资产者及其文化的精神空虚。黑格尔的伟大就在于，他抓住了资产阶级文化发展中的本质倾向。

在论述资产阶级社会的艺术状况时，黑格尔很少注意到对资本主义生产方式的分析，他的注意力集中于分析现代世界的政治的、法权的和道德的关系。照黑格尔看来，这一切对艺术的发展都是不利的。

在具有法权、道德和政治等基础的现代世界里，只有极其有限的某些人和某些情势，可以用来创造理想的形象。实际上，对艺术来说只剩下一个个人关系的领域：“家庭生活”，“循规守法”，“正直诚

实”。只是在这些地方，人才可以作为自由的个体而行动。至于其他较为重要和有意义的方面，都是无视于他的意志而牢固地确定下来的。例如，官吏便是在已经固定的、理所当然的范围内行使职权。是否可以把这个官吏作为理想艺术的对象呢？黑格尔作了否定的回答。照黑格尔看来，甚至于现代的帝王，也未必可以作为理想艺术的适合对象。

黑格尔虽然认为文明状态是合理的，他仍然被迫承认，我们在任何时候也不会对“个人的完整性和积极的独立性”失去兴趣。就这一点而论，他的赞赏青年歌德和席勒的致力于诗，才是可以理解的。歌德和席勒曾经打算在“资产阶级的平庸”和“平凡”的世界里，寻找出那些“诗意的形象”已丧失的独立性。

在对艺术发展的前景所作出的结论上，黑格尔是否那么彻底呢？仔细地研究一下他的论述就可看出，这位哲学家在逻辑上并没有把艺术注定要没落的思想贯彻到底。实际上，在《精神现象学》中，黑格尔谈到荷马、索福克勒斯、阿里斯托芬的同时，对狄德罗的评价也很高。黑格尔在论证十八世纪末思想和意识中所发生的整个世界的历史危机时，引用了《拉摩的侄儿》这一著作。黑格尔对与他同时代的歌德和席勒的创作也给予了很高的评价。他在歌德的诗《莱茵卡—里斯》中，看出了对资本主义社会的讽刺性的描绘（根据这一叙事诗的印象，黑格尔写了《精神现象学》中的一个小节：“精神的动物王国和欺骗，或自身之事”）。最后，黑格尔认为现代艺术的最高成就是小说，他详尽地论证了这一体裁产生的理论。所有这一切，都是超出他所认为近代的艺术会逐步下降的观点的框框的。

黑格尔从艺术在近代也可能达到巨大成就这一前提出发，发展了关于小说的理论。照黑格尔看来，小说作为艺术的一种体裁，是由史诗的瓦解而产生的。史诗在现代国家的制度中，找不到适合的存在基础。黑格尔说：“作为真正史诗活动的基础的，不可能是这样的国家基础，这种国家凭借固定的制度以及制订出来的法律、包揽一切的裁判权、秩序整然的行政机构、政府各部、国家办公机关和警察等

等。”[1] 现代社会的生产方式，对史诗也是不利的。接着他写道：“我们现代的机器和工厂以及它们所生产的产品，总之，一切使我们外部生活的需求得到满足的方式，从这一观点来看，正像现代国家机构那样，是不适合于原始史诗所需要的那种生活背景的。”[2]

德国美学的一个重大功绩，就是证明了不可能用现代素材来创作史诗。这一命题曾在莱辛那里遇到，后来在席勒那里也有过。

类似的思想，谢林曾在他的耶拿大学讲义中谈及。他写道：“在古代艺术中，曾经居于首位的荷马，在现代将只能位居最末。”[3]

黑格尔极其深刻地论证了资产阶级社会不可能产生史诗的思想。毫无疑问，马克思在论述物质生产的发展与整个艺术以至个别艺术的形式的繁荣不平衡的思想时，是依据德国美学的成就的。马克思说：“关于艺术的某些形式，例如史诗，甚至谁都承认，当艺术生产一旦作为艺术生产出现，它们就决不能在世界史上划时代的古典形式下创造出来；因此，在艺术本身的领域里，某些具有巨大意义的艺术形式，只有在艺术发展中不发达阶段上才是可能的。如果艺术领域内各种艺术样式之间的关系是这样的话，那么整个艺术领域对于一般社会发展的关系也是这样情形，这就更不足惊奇了。”[1] 因此，德国美学终止了克洛卜史托克、弥尔顿、伏尔泰所作的复兴古代史诗的尝试。

对史诗有关问题的研究，产生了小说的理论。小说理论直到十九世纪初才开始建立。资产阶级革命前的美学代表们是不知道这一艺术形式的。无论是莱辛还是狄德罗，作为启蒙运动最杰出的美学代表人物，都不会把小说当作艺术的一种体裁。固然，英国早在十八世纪就出现了这种体裁的杰出代表者（笛福、菲尔丁等人）。但是，歌德和席勒在承认这一体裁的态度上还是犹豫不决的。只是谢林和黑格尔才得出结论，认为小说是和新的社会条件相适合的一种新的艺术形式。

黑格尔断言，小说是由原始史诗的瓦解产生的。资产阶级社会里的个人的关系，可以说，具有平庸的、刻板的性质；它们与英雄史诗

---

[1] 《黑格尔全集》，第一四卷，第二三七页。

[2] 同上，第二三八页。

[3] 《谢林选集》（三卷集），莱比锡，一九〇七年，第三卷，第三三三页。

[1] 《马克思恩格斯论艺术》，第一卷，第一九五页。

所必需的那些条件恰好相反。因此，真正的史诗现在是不可能的。用现代题材创作出的史诗作品，实际上算不得是真正的史诗，而只不过是一种牧歌（例如，弗斯[1]的《路易莎》和歌德的《赫尔曼与窦绿苔》）。“至于现代民族生活和社会生活的其他方面，那么，在叙事诗的领域内，给小说、故事和短篇小说开辟了无限的境界。”[2]

在小说这种“资产阶级的叙事诗”里，“从一个方面来说，充分地表现出了丰富多彩的兴趣、心境、性格、生活关系和完整世界的广阔背景，以及对事件的艺术描绘。”尽管小说将遇到的是“平庸刻板的现实”，然而，它仍然还是“为诗歌争取得那已经失掉的权利”。[3]

由于黑格尔对资产阶级社会的保守观点，他认为在这样的条件下最适宜于描写的便是“心灵的诗意和与之对立的平庸的关系、以及外部环境的偶然性之间的冲突；这种矛盾的解决或者是喜剧式的，或者是悲剧式的，或者是这样的一种解决，即：一方面，与通常社会秩序相对立的性格使人们能够承认这种矛盾中有某种真正的和实体的东西，它们同这矛盾的各种关系相妥协，并积极在其中出现；另一方面，它们从它们所创造的和实现的东西中摈弃了平庸的形式，从而使与美和艺术亲近融洽的现实来代替那固定下来的平庸。”[4]

这样，按照黑格尔的意见，艺术的新的种类，便应当真实地、现实主义地描绘资本主义现实以及个人与“平庸的”资产阶级关系之间的斗争。只有通过那些描绘反对现存制度和与“平庸”关系相对立的个人相互之间的冲突，才有可能表现出人的伟大。

同时，黑格尔对上述的那种冲突有时又倾向于另外一种解决方式，即用主体的妥协，主体向“平庸的”资本主义现实、向新的社会关系屈服。黑格尔嘲笑那些企图改变事物通常进程的思想家们，称他们的企望是“自作聪明的狂妄行为”。他把任何对现实的改良打算都当作是堂·吉诃德似的幻想。从这里，就可理解他为什么对席勒的

[1] 约翰·亨利希·弗斯（一七五一——一八二六），与“狂飙突进运动”有密切联系的德国诗人，著有牧歌多篇。——译者注。

[2] 《黑格尔全集》，第一四卷，第二八九页。

[3] 同上，第二七三页。

[4] 同上，第二七三——二七四页。

《强盗》抱着否定的态度。在公民社会和国家的巩固制度的条件下，黑格尔认为“新型骑士”所进行的斗争，只能作为个人的一种教育和“学习”。它对社会的改良仿佛不起丝毫作用。黑格尔说：“这种学习的结果是主体折断了自己的双角，带着自己的愿望和成见陷入现存的关系和这一世界合理性中，陷入这一世界的事物的交错中，并在这世界里也占据一个相应的小角落。不管一个人和世界发生了怎样的争吵，不管他怎样地处处受到排挤，他们大多数归根结蒂终究是得到自己心爱的姑娘和某件差事。结了婚，变成一切其他人那样的一个庸夫俗子。妻子照管家务，接着生养了孩子，而在不久前还曾是他的唯一的安琪儿的女人，他的崇拜的偶像，也大致跟其他女人差不多了。差事使他不得不工作，并会带来些苦恼。结婚又带来了家庭的磨难。于是，同别的人一样，一切使他伤心头痛的苦楚，都落到他的头上来了。”[1] 这就是黑格尔为每一个青年人所准备好了的一种凄惨的命运！很难更露骨地说出小市民的智谋了。

于是，在黑格尔“掌握公民的内容”和描绘现实生活的呼吁中，就包含了惊人的矛盾：一方面，他主张真实地、勇敢地反映生活，描写它的一切阴暗、不可见人的方面，在这里，他是一个人道主义者；另一方面，出现在我们面前的黑格尔又是一个庸夫俗子，他嘲笑任何反对资产阶级制度、反对“精神上的动物王国”的叛逆，号召对自然地形成的现存制度屈服。他并且宣称这种妥协是智谋的最高表现。

从以上可以看出，黑格尔并没有把艺术瓦解的思想贯彻到底。这一点还可从另外的事实中得到证实，即黑格尔从浪漫艺术中，划分出一种所谓自由的艺术，在这种艺术中似乎蕴藏着艺术进一步发展的潜力。固然，这一点他谈得不是那么明显。

自由艺术的内容没有一定的范围。这种艺术可以描绘那些使人能够在其中感到自身的一切。艺术家从自身汲取自己作品的内容，这种内容本身在艺术上并不固定，因而容许艺术家的任意的虚构去确定它的内容和形式。“在极其多方面的意义上和永无止境地改造中的不朽的人类的东西，它的表现和活动——这就是在人的境遇和感情的范围

[1] 《黑格尔全集》，第一三卷，第一五四页。

内可以在目前构成我们艺术的绝对内容的东西。”[1]

小说在自由的艺术中有其显著的地位，因为这种体裁的内容是个人生活，是人的私生活。作家应当成为“私人生活的历史家”。

按照黑格尔的说法，小说展现了“世界和生活的完整图景”。因而，虽然这一体裁产生在与史诗完全相对立的生活题材之中，它仍然力求描绘史诗般的广阔场面。在这种矛盾中，这种新的艺术形式在进展着。黑格尔指出，在按自己的本性说来是矛盾的生活题材中，产生了同样是矛盾的一种艺术形式。

歌德和席勒已经了解资本主义与艺术对立的事实。黑格尔的功绩在于，他试图把希腊罗马艺术的繁荣和近代的艺术衰落的原因同古代和现代世界的社会生产性质联系起来。

当然，黑格尔既不能给予奴隶制、也不能给予资本主义制度的经济结构以真正的科学的分析。因此，他不能解释资本主义社会艺术没落的真实原因。关于资产阶级艺术“成课题”的学说，在他那里获得一种极其神秘的和歪曲的形式。这种神秘主义的根源是那时德国的社会制度。德国社会制度的落后，资本主义发展的落后，使黑格尔必然得出了艺术只有一种阴暗前途的命运。黑格尔的这种悲观主义，还具有一定的历史根源。因为在歌德、席勒以及十九世纪上半个时期的一系列其他艺术活动家之后，德国就没有再出现什么较杰出的作家和艺术家了。

如上所述，黑格尔把自己的注意力集中在分析艺术发展的客观条件上。他只是顺便才涉及到主观的因素。因此，他的功绩是在对资本主义社会作了严厉的批判。他似乎在提醒人们，即使是在资产阶级的黄金时代，它也是与真正的艺术和美相敌对的。由于黑格尔并不能预见到除了资本主义制度以外的任何其他制度的出现，因而可以了解，他为什么能够泰然自若地为了一种抽象的进步而牺牲了艺术。

（涂途译自《黑格尔的哲学》，苏联社会经济书籍出版社，莫斯科，一九五九年。）

[1] 《黑格尔全集》，第一三卷，第一六八页。

别林斯基论现实主义*

〔苏联〕A. 拉甫列茨基

在被列宁推崇为“在我国解放运动中完全代替贵族的平民知识分子的先驱”❶ 的别林斯基的这两卷集❷中，很难找到按照通常的、学院的意义可以称之为美学著作的文章。基本上，这是一些批评和评论，对于当前各种文学生活现象的反应。然而，对于艺术作品的每一次评价，都是由别林斯基的整个美学见解体系所决定的。这种理论和活生生的文学实践之间的紧密联系，是别林斯基的美学体系的显著特点之一。另外一个也不亚于此的重要特点，是对于艺术和生活之间的紧密联系的理解。别林斯基的批评是生活通过他作出的对于文学的考察，从另一方面说来，又是从文学中所具现的理想的观点出发的对于生活的评判。

别林斯基的最有才智的同时代人之一冈察洛夫，讲到他为人类“争取新自由”的热情。冈察洛夫指出：“农奴制不仅使农民身受其害，他（别林斯基——作者注）还不得不驳斥长官任意支配下属命运的权利，父母把孩子视作物质财产的权利等等，同时还要说明普希金和莱蒙托夫的诗歌的奥妙和魅力。”❸

---

* 本文原系《别林斯基选集》（苏联国立文学出版社，一九五九年）的序言。——编者注。

❶ 《列宁全集》，人民出版社，第二〇卷，一九五八年，第二四〇页。——译者注。

❷ 指上述选集。——译者注。

❸ 冈察洛夫：《文学批评论文与书信集》，俄文版，第二〇九——二一〇页。

别林斯基能够这样清楚地说明这些“奥妙”之处，正是因为他天才卓著地抓住了构成他那时俄国现实的普遍法则的农奴制和语言艺术家怎样用诗歌的“奥妙”，有意或无意地反映并感应农奴制这两件事之间的关系。艺术创作和生活之间的联系以及文学在生活中所起的作用等理解——这是别林斯基的美学发展的基础。

在不可能直接显示先进的社会政治渴望的国家里，文学就代替了议会讲坛、报纸政论和社会科学方面的学术演讲。在西欧由理论和实践的各部门所起的社会斗争的各种各样的作用，在我们国内，是由文学来完成的。文学在别林斯基时代的俄国所起的这种特殊的作用，使哲学、美学理论有一种非常难得的可能，可以十足广阔和深刻地提出关于文学（以至于一般艺术）的社会性质的问题，关于文学和社会需要的关系的问题，关于那些最能推动它完成任务的形式和方法的问题。把文学看作进步势力在当时进行斗争的几乎唯一的武器的这种态度，使人特别敏锐地注意到，艺术形式的问题不是一个狭隘的书斋式的问题，而是一个具有生活意义的问题。俄国文学是一块进行宏伟试验的场地，仿佛是历史本身把它提供出来，以便于说明文学的社会性质及其社会的可能性似的。因此，别林斯基的批评实际上是文学在俄国所起的作用的反映和论证，而这一点，就构成了美学思想发展中的一个极为重要的阶段。

二

有时候代表着民族的全部社会思想、并足以代替对于民族生活的各种各样研究的文学，自然是现实主义的文学。反映着俄国文学的客观状况和作用的别林斯基的美学，是现实主义的美学。现实主义原则在别林斯基批评中的彻底贯彻，实际上就是俄国文学的特殊历史作用在美学方面的表现。

别林斯基比任何别的人负有更多的使命，要来解决被他的国家的历史发展条件所决定的这一任务。他从生活（不是从特选的少数人圈子，而是从广大群众的生活）走向文学，因此，他不得不要求文学接近群众，接近群众生活的各方面。

这是毫不奇怪的：伟大的批评家以现实主义来开始他的创作道

路，以现实主义来结束它，并且赋予这条道路以惊人的完整性。别林斯基所经历的精神危机丝毫也没有能够使他放弃艺术中的现实主义概念。随着每一次世界观的危机，这种概念越来越巩固了，对它的理解更为精确了。这是很自然的：别林斯基的哲学探索，原是为争取最正确地理解现实、最忠实地反映客观真实而进行的斗争。如果这些探索没有经常达到目标，收到正确的效果，那么，问题的提法本身总是继续深刻化了，这一点主要地、确定地反映在别林斯基批评中的现实主义概念的发展上面。可以这样说：别林斯基在整个创作生涯中创立了现实主义构想，虽然没有在系统化的形式中来阐述它。他是在文学批评的积极实践中把它创立起来的。正像毕生呕尽心血写成、和作者一同成长的作品，随着每一次新的版本而日益臻于完美一样，别林斯基的现实主义构想也随着每一次新的方案而愈益显露出其独创性，把外来的东西创造性地加以同化，或者把它扬弃。

别林斯基的现实主义构想，是一方面在同俄国及世界文学的艺术经验的紧密联系中，另一方面在同别林斯基那时代的一般哲学的、美学的以及社会的学说的密切联系中形成起来的。在别林斯基的善于综合的头脑中，一般世界观和生活关系的问题是同文学和美学的问题有机地交织在一起的，因此，从别林斯基的世界观问题的范围出发，可以达到对个别作家的评价，反之，从他对某一作家的解释出发，也可以达到一般世界观的问题。

当年轻的别林斯基充满着革命抗议的蓬勃激情，但还远远不能为他的争取社会变革的追求找到客观论据的时候，他是席勒的热烈的崇拜者。

别林斯基认识到主观的愿望和追求在现实中没有土壤，不会有任何结果，但又感到没有希望在当时的俄国生活中找到这片土壤，于是他就连同这些追求，把席勒视为“似是而非的艺术家”而一起予以推翻了。在这所谓“与现实调和”的时期中，他认为真正的诗人就是把客观现实作为从他当时的观点看来是不变的东西加以反映的人。根据保守的精神加以解释的普希金、莎士比亚、歌德、华特·司各脱是他当时的偶像。

后来，由于痛苦的思想危机的结果，别林斯基懂得了从革命追求

必须具有客观土壤这一极端正确的想法中所得出的保守结论的错误，于是他开始明白，即使是先进人物的革命追求也不是偶然的，而是表现了现实本身的力量和发展过程；这样，席勒、格利鲍耶陀夫、乔治·桑等人就在他的心目中恢复了他们应有的地位。根据他所理解的那样，——不管正确或是不正确——他那些仰慕的诗人，例如普希金，他们对现实的观照的态度，在他看来，甚至也变成了缺点。

所有这些对待作家态度的改变，说明和世界观的变化同时，别林斯基关于真正的现实主义，关于应该把什么认作“十足真实的现实的再现”的想法，也在许多方面发生了变化。

别林斯基的美学概念，在其发展的所有时期中，都是被俄国生活的需要，俄国文化的特点，特别是普希金的创作，后来是果戈理和莱蒙托夫的创作所决定的。别林斯基美学中的基本概念，现实主义概念，便是从这些民族根源中成熟起来的。但是，别林斯基在总结俄国文学的经验和为它拟定美学及政治纲领的时候，深刻而且广泛地利用了世界美学思想的成果。如上所述，别林斯基的现实主义构想，起初一般是在唯心主义哲学的标志之下，特别是在唯心主义美学的标志之下形成的。在这里，矛盾是不可避免的，它们暂时隐而不见，但是迟早不得不暴露出来。克服这些矛盾的结果，使批评家有可能创造出新的、更为首尾贯彻的现实主义构想。然而，如果没有黑格尔美学的一连串概念，拟定这个构想是不可想象的。我们只须指出他的美学的这样一些显著的特点就够了，例如：确定艺术思维的形象性，承认艺术是认识的特殊形式，强调艺术中以内容为主的内容与形式的辩证统一，以及艺术性的客观标准，等等。注意到对这些问题的历史的解释，是非常重要的。

无怪马克思曾经指出过：在黑格尔的美学中，“材料到处是历史地、即放在与历史的一定联系中来处理的，虽然这个联系是抽象地歪曲了的”❶，——这就已经沿着从形而上学的美学到科学的美学的道路跨出了一大步。

❶ 马克思：《政治经济学批判》，人民出版社，一九五五年，第一八〇页。——译者注。

黑格尔的历史主义尽管难免抽象之弊，却使他有可能感觉到美学范畴和社会实践之间的关系，但是唯心主义哲学家的局限性在这里也显示了出来，那就是：他把社会实践仅仅理解作“抽象精神劳动”（马克思语），而不是物质生产活动。在这一点上表现出了整个黑格尔体系的唯心主义，根据这种观点，“真正的现实”只存在在“直接感觉和外部对象的彼岸”[1]。古典唯心主义讲到整个现实的观念性质，因而把它神秘化了，歪曲了。在这里，古典唯心主义不可避免地要和别林斯基的美学思想的现实主义方向发生矛盾，因为别林斯基热情地关心这个似乎是“虚假的”、“梦幻的”世界，并且认为抱着改革的目的去认识这个世界，是艺术的根本任务。现实主义的美学和批评，甚至在古典唯心主义的框子里也是无法自由而且一贯地得到发展的。

根据别林斯基以及六十年代俄国革命民主主义者们的学说，首尾贯彻的现实主义艺术，在对社会现实进行分析和评价的时候，必须贯串着被观点所认清的倾向，因为如果没有倾向，就不可能在这现实中摸清楚头绪。然而，唯心主义坚持艺术对社会问题“不感兴趣”，对“梦幻的”外部世界漠不关心，归根到底，就是为所谓“纯艺术”辩护。考虑周详、并被倾向所引导、所强调的现实主义，是积极的，甚至是富有战斗性的。反之，唯心主义的美学则是静观的，向艺术要求客观主义，然而客观主义是决不能和客观性相提并论的。

由于伟大批评家的现实主义思想的逻辑发展的结果，不可避免地要暴露出唯心主义美学原则是站不住脚的；甚至在唯心主义的时期中，别林斯基就已经常常以排山倒海之势冲破束缚住他的唯心主义形式。他在西方思想家的学说中比较喜欢什么，他主要地注意什么，在这些方面，他是具有独到之见的。他最感到兴趣的不是主体——概念，而是概念的具现——行动。他发掘概念，不是在对于概念的超时间“本质”的静观中，而是在生动的、随时获得实现的实践中，在历史过程中。别林斯基对行动性这样加以强调，因此，他在《文学的幻想》一文中就已经看到，艺术的使命是把生活作为事业来加以全面的、客观的描绘。

[1] 《黑格尔文集》，俄文版，第一二卷，第九页。

但是，在别林斯基思想发展的早期，艺术的全面描绘毕竟是客观的冷静态度的表现。别林斯基在那时还没有能够辩证地把艺术的客观性和它的行动性结合在一起。他把艺术的全面客观性和艺术家对于社会命运的积极关心互相对立起来。

批评家还不能认识到，艺术创作和进步的社会运动的关系不但不排斥客观性，并且还是构成客观性的必要条件之一。

当别林斯基加以独特理解的黑格尔哲学，开始为“纯粹的”、脱离社会斗争的艺术概念找寻根据的时候，这些矛盾就更加深刻地暴露了出来。别林斯基即使在那时候也不是仅仅重复老师言语的学生。他不但始终忠实于自己的基本概念——现实主义概念，并且对这个概念更加坚信不移了。这个概念，在通过各种各样哲学理论的三棱镜之后，只是染上了相应的色彩罢了。“现实”这个黑格尔的概念本身，在别林斯基看来，是现实的，虽然是不正确的，被曲解了的：他用现有事物暗中偷换了“现实事物”，认为现有事物是合理的。在现有事物中，他怀有偏见地仅仅考察到它的保守的一面，——因此，现实主义地再现现有事物的任务，就是：肯定现有事物的合理性，并使个性在它的必然性前面屈服。这是压制个性、否定个性有权批评周围现实的时期。别林斯基从这种立场来肯定现实主义，结果就遇到了一些矛盾，并且他不久就感觉到了这一点。如果在现实中，进步的、“成长着”的因素不但不比保守的因素较少现实性一些，并且归根到底总是占着上风，那么，客观的、全面的现实主义的生活再现就不会导致保卫旧秩序的结论，相反，却只会导致革命的结论。但是，在一定的期间，别林斯基还是坚持主张现有事物的合理性。这是很可能的，我们在这里看到的是一种维护反动势力的表现，当批评家认为尼古拉王朝不可摧毁，对它的斗争徒劳无益，必遭失败的时候，这种看法是势所必至的。承认一切都安排得很好，只须把按照偏狭观点进行判断的个性的奢望加以抛弃，以此作为代价，就在对现实的斗争中（别林斯基在他生涯的最初就不得不进行这种斗争）换得了某种“喘息”。在这个时期中，批评家认为从对待事物的主观看法中，主要是从这种观点所造成的对现实的不协调中解放出来，这就是艺术的最高任务，

现实和人类灵魂的矛盾的解决之道，也就是美学中所谓的“涤化作用”❶。

别林斯基把这一概念应用于实际，写了论述《哈姆雷特》的文章，这是“哈姆雷特问题”历史中最杰出的文献之一。这篇文章是值得注意的，因为它对于别林斯基思想发展的这一时期说来是非常具有特色的。

我们记得俄国批评家的前辈们是怎样提出并解决“哈姆雷特的问题”的。

歌德在哈姆雷特身上看到“认清责任以后意志的薄弱”。

以弗利德利希·史雷格尔为代表的浪漫主义者主张，“哈姆雷特的优柔寡断”是思想的结果。

但是，这是一种什么思想？哈姆雷特的思想可以归属于人类精神发展的哪一阶段？就算他是在追求绝对事物，但是既然他在相对的世界里不能找到它，他这样做难道是对的吗？如果大自然以沉默来回答他，那么他是不是学会了向大自然提出问题呢？如果他的“神妙的”要求是不能实现的，那么，它在现实中究竟是不是“神妙的”呢？

如果这样提出哈姆雷特的问题，那么，他的优柔寡断就从天赋的或是一成不变的性格特点一变而为一种暂时的认识状态的结果了。

别林斯基在他的身上正是揭示了有关莎士比亚形象的这一新的问题范围。不妨大胆地说一句：在所有有关哈姆雷特的文献中，他是发表了崭新的意见，独特地把辩证法（固然是唯心主义的）应用到这个使我们感兴趣的题目上来了。

值得注意的是，别林斯基在这里比黑格尔本人更是一位辩证法专家。在我们从《美学》一书中所看到的那些论述哈姆雷特的简短的意见里面，黑格尔同意了歌德的观点，没有对哈姆雷特说出什么本质上新的话来。

照别林斯基看来，哈姆雷特的悲剧在于主观的、个人的认识脱离

❶ 这是亚里士多德所用的术语。当一出悲剧上演的时候，通过涤化作用，可以使观众从激动的情态中松缓下来，减轻悲剧事件在他们心里所引起的怜悯和恐惧的感觉。——译者注。

了客观的现实。别林斯基相信，客观理性对反抗它的狭隘的、个人的认识占着上风。他认为，把自己同世界秩序对立起来是不对的，并且在本质上是错误的。然而，他是一个善于运用辩证法的人，他承认这种对立是不可避免的：这是成长过程中所产生的病症；随之而来的应该是主体和客体、“我”和世界的新的统一，不过这种统一比那还没有认识自己的精神的原始统一是更为完美了，因为主观认识以同客观必然性进行徒劳无益的斗争作为代价，在达到成熟境界之后，是会找到同已被认识的现实取得调和的途径的。整个莎士比亚的悲剧，是引向这种高度认识阶段、高度综合的道路的。

别林斯基不把莎士比亚的作品看作是个人命运的悲剧，典型性格之一的悲剧，而是把它看作人类精神的悲剧，因此，他就超出了那种从歌德起以至于写作时期比别林斯基迟得多的许多作者的“哈姆雷特”构想所贯串着的“心理主义”之上。

别林斯基的并非心理学的、而是哲学的观点的优越性，表现在对于哈姆雷特的心理、其根本问题——意志问题的更为深刻的理解上面。别林斯基达到了这样的结论：“这是意志的薄弱，但这仅仅是分裂的结果，却不是由哈姆雷特的天性得来的。”别林斯基所理解的哈姆雷特是一个真正富有戏剧性的人物：他的内心运动着，变化着，经历着发展的过程。

然而，在对于“与现实调和”时期非常具有特色的这篇文章里，唯心主义的弱的方面不得不也表露了出来。固然，在这里，特别是在对于创造积极的、义愤填膺的哈姆雷特形象的莫恰洛夫的演技的说明中，可以看到唯心主义和他的深刻观察力不断地发生着矛盾，但是，别林斯基到底也犯了错误，如果不说是心理学的，那么，就是哲学的公式化毛病。活生生的过程常常被一般概念的辩证法发展取而代之。哲学意义上（主体和客体）的分裂之转化为心理学过程，转化为思想和感情的、因而是思维和意志的分裂，是不清楚的。这样，对于哈姆雷特“优柔寡断”的深刻的解释，就没有被证明，而只是被假定而已。别林斯基还没有取得对于艺术形象的具体历史的理解，而这一点，到了后来，当用来说明他的现实主义的唯心主义论据被唯物主义论据所代替的时候，就会构成他的批评的

十分强的一面。

二

尽管具有为唯心主义艺术见解所固有的一切缺点，但是别林斯基的现实主义构想，即使在唯心主义的外壳中，对于当时说来也还是具有非常积极的意义的。

别林斯基在三十年代中已经站在原则性的哲学高度，提出了关于艺术形式的问题。他拟定了关于富有内容的形式的学说，在这一学说中理论性地表现了俄国文学的一个根本特点。别林斯基在唯心主义的时期就认为艺术是所谓“现实的再现”；那意义就在于发掘“概念”，也就是说，发掘现实的普通属性和规律。和事实真实有所区别的艺术真实，也便包含在这里面。诗人在观察“合理的现实”的时候，用形象来再现它的本质，把它作为整体再现出来，而这整体是比个别的生活事实更为深刻，更为广阔的。正因为这样，所以在真正的、也就是别林斯基认为现实的诗歌中，“生活比在现实本身中（就是在它的日常生活的感受和理解中）更显得是生活”。在诗歌中，生活是完整而且客观地被显示出来的。和这一点相关联，也就说明了艺术形式的意义。正因为有了形式，所以从现实中吸取内容的艺术，才能够把那些被偶然的、不重要的、并非对整体而只是对局部细节有用的东西所掩盖的现实中的美和意义表现出来。

别林斯基在其思想发展的初期，还没有能够正确地阐述和论证这一意见，虽然这种意见是指导着他的批评实践的。问题的本质有时被形式和内容的唯心主义二元论弄得模糊了。但是，别林斯基的现实主义思想在那时就已经倾向于对形式和内容的关系作别样的理解。根据这种理解，艺术形式在反映事物的本质联系的时候，让我们有可能观察并理解现实的现象，不致歪曲这些现象的性质及其相互关系，而这一点，往往是为皮相肤浅的观察，通过肉眼而不是经过艺术提炼的感受所难以避免的。

和那种把艺术形式归结为“无私的游戏”的唯心主义美学相反，在伟大的俄国批评家和思想家看来，艺术形式的意义在于它有助于逼真地认识现实。

在世界美学史中这是破天荒第一次，形式的问题被人从它对于艺术地认识现实（别林斯基认为艺术作品的创作过程就是艺术地认识现实）所具有的意义这一点来加以考察。只有在有助于解决为艺术所能够尽到的认识任务的时候，艺术形式和内容才能够协同一致地唤起我们称之为美学感觉的那种满足、谐和的感觉。正因为形式的缘故，我们才能够完整而且客观地抓住生活现象，使我们的偏隘的日常生活的感受不致用个别的偶然因素来代替、或者掩盖这种完整性。正因为形式的缘故，局部性、生活细节才不会掩盖整体：形式把分散的东西集中起来，仿佛使对象从我们身边移转开去，远离开去，使我们有可能客观地对待它们，从一切方面去考察它们。但是同时，形式也使我们和对象接近：形式使我们离开对象的个别局部（对待对象的狭隘态度往往是跟这有关系的），然后让整体和我们接近。在活生生的辩证运动中，形式既统一，又区分，并且使细节从属于这样一种观点，可以观察整体，看清楚组成整体的局部和应有的前景。

准上所述，即使在唯心主义的发展时期中，在别林斯基看来，艺术形式也不是目的本身。它起了一种确定的“澄清”作用，使对于现实的认识不致受到因为感受不完备而招致的歪曲。

在思想发展的早期，别林斯基就已经树立了普列汉诺夫称之为别林斯基“美学法典”的一些艺术性的标准。然而，必须指出：写过论述别林斯基的卓越论著的普列汉诺夫，把这个法典的原则表达成这样，以致别林斯基的独创性消失在构成当时美学思想的一般财富的东西之中。诸如形式和内容相适应，概念的统一等等这些标准，和他的前辈们相形之下，当然没有提供任何新的东西。重要的是要说明：别林斯基怎样理解这些一般的论点，怎样把它们应用于实际。我们在这里试图对于别林斯基的充分表现出俄国美学的独创性的艺术评价作一概括。一般的标准都是经过别林斯基独立地加工的。它们是由于伟大的俄国作家、首先是普希金和果戈理的作品所给予这位感受敏锐的批评家的一些独特的美学经验而变得更为深刻了。

当然，别林斯基的概念和他的前辈们的美学之间的有机联系是不容争辩的。我们的天才批评家不是那种不高明的哲学家，他们对于前人的思想所积累的经验是根本不屑予以一顾的。别林斯基利用遗留下

来的遗产，更进一步丰富了人类的精神财富，而不是“依靠自己的智慧”仅仅理解到前人已经发现的东西。

在关于美学标准的问题中，别林斯基是从具现在创作中的“具体概念”出发的。概念是普遍事物，但是普遍事物是被艺术家具体地加以思考的——在形象中，在个别的、独特的事物中。别林斯基以前就被公认的这个论点，在他关于艺术典型性的学说中获得了独立的发展。个别的、独特的事物仿佛是被否定了，以便作为典型事物再来肯定自己，把普遍事物再现在个别的、不可重复的事物中。典型（更精确点说，是许多处于构成艺术整体的相互关系中的典型）正构成了内容和形式的具体的统一。在典型中，概念获得了为艺术所固有、而不是为抽象思维所固有的那种感性形式。

十足真实地再现现实的艺术，现实主义的艺术，首先就是典型化的艺术；这里也不排除抒情诗，别林斯基对于抒情诗也要求感情的概括性。正是典型化构成了艺术真实的本质，我们知道，别林斯基总是把艺术真实和事实真实加以区别的。

就算是对于生活事实的最忠实的临摹，如果里面没有艺术典型的东西，那么读者也是不会在里面找到“任何自然性”的。问题在于：只有典型事物才能够把艺术家的经验同读者或观众表露在其生活印象中的自己的经验联系起来；除了少数的例外，个别的和偶然的事物是排除在这联系之外的。典型事物使人想到必然性，个别事物使人想到偶然性；偶然性可能是有趣的，但却不能吸引人的注意，不能博取人们对艺术作品的信赖。典型性的原则对于别林斯基是这样重要，它确定了富有内容的形式的一些深刻的特点，以及艺术作品的结构本身。

典型性格是在典型行动中显露出来的。这形成了形式的特殊性质，例如它的锁闭性。艺术作品形成着一个“独特的、锁闭在自身之内的世界”，“并且排斥一切不属于它内在所有的东西”。作为纯粹美学的理解来看，“锁闭性”不是“概念的统一”所能包括得尽的。“概念的统一”对于不构成同概念背道而驰或是互相抗衡的因素的东西是漠不关心地加以对待的。“锁闭性”则意味着主人公们的生活的高度集中，把生活完全汲取殆尽。锁闭性的标志，就是通过行动对典型所作的充分的评定（“不能增添或删减一点东西”）。这便是典型的

锁闭性。细节的典型性，亦即艺术结构的细胞，是符合对于人物说来是极富有特征的、并且一般是典型的行动的。因此“在短短的、仿佛是漫不经心地仓促写出的一场戏里，你可以看到过去、现在和未来，母女二人[1]的整部历史，然而，整个一场戏却只是争论衣服，一切都好像是顺便而偶然地从诗人的笔下涌出似的”。

这个例子清楚地告诉我们，照别林斯基看来，应该怎样理解富有内容的形式。形式是毫无掩饰的。它不把现实理想化，不“遮盖”现实的裸体。它发掘“对象组织的隐蔽深处，把潜伏在内部组织的最为视力所不能及的结构和神经里面的东西揭露出来”。在个别事物中，在典型的细节中，反映出完整的性格（也许是作品的整个概念）。“锁闭性”意味着：只有和整体这样联结在一起的因素才能够在整体的结构中占据位置。

我们现在从“锁闭性”再转而谈到另外一个与此紧密联系在一起的艺术性的标准——“不由自主性”、“意外性”。

“不由自主性”、“意外性”，意味着缺乏推动力和支架，证明：人物过着不依赖于作者的生活，艺术家的作品是客观的。诗人认识到“确定不移的必然法则”，并听命于这些法则，于是就创造出一种“自由王国”——那就是说，在这里面，没有任何外部的、从作者的“强制”意图出发的东西。这种创作自由，是由于严格抛弃一切违反生活真实的东西的现实主义而获得的。在“合理的必然性”（这同时也就是客体的自我发展）中，包含着现实主义艺术的自然性和朴素的秘密。

别林斯基经常提到朴素这个标准（“朴素是真实的美”），这个俄国美学的标准表现了俄国文学的特征，特别是其最伟大的诗人普希金的创作的特征。

这样说来，艺术形象中的生活的典型化或是集中化，“锁闭性”，“不由自主性”以及“朴素”——这些便是真正艺术性的根本的、可以互相转化的标准。它们都归结到一点：对艺术下现实主义的定义，

---

[1] 系指果戈理喜剧《钦差大臣》中的市长的妻子和女儿——安娜·安德烈耶芙娜和玛丽亚·安东诺芙娜。——译者注。

认为它是现实的十足真实、十足客观的再现。

在别林斯基看来，艺术性的标准就是富有内容的形式的标准。为了证明别林斯基认为形式是富有内容的这一点起见，我们可以征引许多引文。在别林斯基看来，艺术性的定义本身就是这样的：艺术形式只有作为富有内容的形式来看，才是可能的，否则，就根本谈不到艺术形式。艺术性是“思想和形式的完整，统一，丰满，彻底和贯彻……丰富的内容再加上表现力”。根据我们批评家的理解，艺术性不过是内容的并非经常都有的特殊品质。这样说来，“诗情的”东西不一定就是艺术性的。一切被真实感情所烘暖的东西都是“诗情的”，但是要达到艺术性，那就“感情必须是由概念所产生的，并且是表现概念的”。

只有当表现的准确同构想的严正、贯彻和富有说服力结合在一起的时候，作品才可能是艺术性的。形象的明确和语言的准确、论证的合情合理、结构的无懈可击——这些艺术形式的不可剥夺的特征，当然要求形式和内容必须交互作用，并由后者起决定性的作用。能否具有这些特性，就得看艺术家能否掌握对象来决定。

在别林斯基看来，内容和形式的统一并不就是意味着它们的等同。形式不是经常符合于内容的。但是，富有内容的形式的原则，作为艺术性的必要条件，却绝不因此而有所动摇。形式固然可能不符合于内容，但是没有相符的内容的艺术的形式是不可想象的。

在三十年代中形成的别林斯基的美学法典便是这样。他的现实主义构想的变化和修改把这些标准的意义更加加深，使这些标准对于具体文学现象的应用更加臻于完善了。主要的是如下的一种看法发生了变化，即：在什么条件下有可能产生满足这些要求的艺术作品。

三

在别林斯基的唯心主义活动时期中，艺术家的客观主义态度，他的创作的纯粹直观性构成了这种必要的条件。批评家把艺术的客观性考虑得还是相当直线的，认为这是意味着艺术家必须摆脱任何偏爱，任何党性，任何倾向。

随着批评家转变到革命的立场上来，承认有必要否定现存的社会

政治关系，于是在别林斯基面前，就发生了关于艺术、特别是关于文学的本质及使命的一些新的问题。

别林斯基世界观的进展包含在下面的一点上：批评家从无条件地使个性从属于独立自存之物，即现存的生活秩序，转变为肯定个性的权利，承认用个性来否定现有事物是一种合理的必要性。

但是，别林斯基并没有从无条件地使个性从属于普遍事物这一点转变成为个人主义。个人主义始终对于他是格格不入的。和个性权利的概念同时，别林斯基还有社会平等的概念。别林斯基是他那时代的少数思想家之一，在那时就已经懂得社会主义不否定、而是肯定个性的。别林斯基提出新的口号："社会性，第二个还是社会性，否则就毋宁死！"不是为了强调抽象的普遍事物，而是为了强调个性。他从来没有把个性理解作脱离社会的东西：按照别林斯基的理解，个性的概念，是为每一个个人的命运操心的社会责任的概念；这是不但关怀自己、并且也关怀别人的一种个性的深刻感觉，避免自己、并且也避免别人受到任何压迫的一种努力。

根据这一点，所以代替具现在艺术家创作中的无个性的概念，提出了"主观性"的概念。别林斯基认为个性的概念和个人主义没有任何共通之处；同样，他也认为，创作的主观性的原则同艺术家的恣情放纵或者奇思遐想，同心情和情操的游戏，同所谓浪漫主义的"讥刺"等等没有任何共通之处。"主观性"是先进的个性对于危害它的社会政治制度、对于社会邪恶势力所产生的自然的、有益的反拨。这种个性所创造的艺术，包括在争取人类解放的斗争中。因此，别林斯基在思想发展的最成熟的后期，不但向艺术家要求"主观性"和"社会性"，并且还向他要求创作的现实迫切性。

伟大的批评家在提出这一类要求的时候，让艺术家受到他以前认为和艺术的本性毫不相干的一些概念的支配。我们知道，在"与现实调和"的时期中，别林斯基认为艺术的客观性应该看它是否离开当前迫切的问题，离开发展中的现实，离开各种社会力量的斗争，离开个性反对现存生活制度的斗争来决定的。

现在，别林斯基是这样提出问题："主观性"（在他所指出的意义上）是不是否定艺术，这"主观性"是否和作为艺术的重要标志

来看的“客观性”不能相容？这是四十年代中别林斯基现实主义美学的一个中心问题。艺术中主观和客观统一的问题，仅仅是对于批评家的世界观说来是非常根本的问题、亦即普遍和个别的统一以及二者之间矛盾的消除的问题的一个方面。这样，出现在别林斯基面前的基本的美学问题，是和他的世界观的主要问题联系在一起的；并且，这是后者在美学语言中的翻译。

诗歌历史本身就已经足以证实别林斯基的新的见解的正确性了。别林斯基在一篇卓越的论文《诗歌的分类》中为抒情体裁创立了理论。抒情体裁的差别，是被诗人对待创作对象的态度所决定的。它们的分类可以划成一条上升的线，规定意义中的“主观性”的多寡程度决定了这一或那一抒情诗歌类别的质的差别。抒情诗的体裁好比是一个阶梯，在历史发展的过程中，创造的个性沿着这个阶梯上升，越来越多地表露出他对外部世界的态度，越来越多地对外部世界发生影响。因此，在抒情诗中，“主观性”的要求是历史地被证实了的。

它也是被现代人的美学认识所证实了的。作品严格保持史诗式的冷静精神，不但不是必要的，并且从现代认识的角度看来，还可能是一个非常重要的瑕疵。华特·司各脱和库柏的大部分小说就具有这一个重大的缺点：在它们里面，“史诗的成分绝对占优势，但却缺乏内在的、主观的因素。”

总之，别林斯基现在明白：他曾经否定艺术中特别是新时代的艺术中的主观因素，这种看法是不对的。整个文学史的发展过程，证明文学不限于起一种“冷淡地反映大自然”的镜子似的被动作用，而是要“把生动的个性的思想带进自己的描绘中，赋予这些描绘以目标和意义”。创作的客观主义，无论在过去或是在现在，都是和事实抵触的。但是，这个结论使批评家考虑到一个新的问题。问题在于：他认为普希金的最完美的作品是纯粹直观的。他认为，由于它们的这些特点，虽然“很难有所裨益于社会”，但是在艺术上却是大有成就的。这是很自然的：别林斯基既然热爱完美的艺术，凭着他所特有的一贯性，就不得不向自己提出这样一个问题：他现在所宣扬的艺术中的“主观性”或者社会倾向，是不是不仅对于社会、并且对于艺术也是一种值得赞许的现象？不但如此，使别林斯基担忧的还有这样一

个问题：社会目的性在艺术创作中的不断增长的意义，是不是标志着作为艺术来看的诗歌的堕落？

在寻求这一问题的解答的时候，别林斯基不可能停留在别人易地以处就会受到局限的一些答案上面。

他可以不改变原先的艺术见解，把真正的艺术看作是不符合当代精神的，把它置于次要地位，甚至根本予以抛弃，认为它是妨碍争取人类解放的斗争，引导人们离开斗争而遁入“美好的可见性”的世界里面去的。

他可以折衷地解决这个问题：让天才们完全控制“纯艺术”，却让有才能的人控制所谓“美文学”。我们的批评家曾经有一个时候把“美文学”这个名词理解作描写当前问题并完成启蒙任务的文学。这种文学没有高度的艺术优点，因此，在反对现实否定方面的斗争中是拙劣的武器。

但是，无论哪一种答案，都没有能够使这位力求见解完整和贯彻的伟大的批评家得到满足。答案是在肯定艺术和社会的相互关系这一基础上找到的。别林斯基达到了这样一个结论：艺术只有按照其艺术强弱的程度，才能够成为变革现实的强有力的手段。这就是说：文艺作品的社会任务不但不排斥它的艺术价值，并且还必须以艺术价值来作为实现社会任务的必要条件。从另一方面来说，先进个性的追求不但不会违背一个艺术家的作品的客观性（对于别林斯基说来非常重要的艺术价值的标准就建立在这一原则上面），却有助于促进这种客观性。

进行创造的艺术家表现在先进社会倾向中的深刻的、人道的个性，不但不会“歪曲诗人所描写的对象的客观实际”，并且会使这种描绘避免犯片面性的毛病，以致妨碍看清楚这些对象的真相。

“主观性”和主观主义没有任何共通之处。别林斯基根据他当时的俄国文学予以论证的那种“主观性”，或者说是社会目的性（在这情况下是同一个东西），就是为客观现实所固有的“否定精神”；“否定精神”是有个性的，因为只有先进的个性才能够最尖锐地感觉到陈旧事物的土崩瓦解和新生事物相形之下所占有的优势。同时，“否定精神”表现了客观事物发展过程的阶段之一，是和事物发展过程相符合的。别林斯基关于他当代艺术的“主观性”这一概念所包含

的意义，便是这样。

真正的艺术是和一切绝对内在生活的利己主义背道而驰的，不管这内在生活是多么地丰富。它是和主张脱离周围生活而进入“纯粹的美”的世界的“为艺术而艺术”的拥护者的那种“诗意化的利己主义”南辕北辙的。

如果没有表现时代的精神和利益的内容，艺术就会丧失其全民、全人类的意义，而贬低成为质和量都很差的艺术爱好者们的奇思遐想。只有在理解对象以及用来描写对象的手段方面十分浅薄的偶或涉猎艺术的人，而不是真正的艺术家（自己人民的儿子，自己祖国的公民），才会这样做。新时代诗歌的伟大代表者们，既是诗人，又是“表现在诗的形式中的哲学家和批评家”。只有当艺术不仅是艺术的时候，艺术才是伟大的，因为“诗歌首先是生活，然后才是艺术”。

这样，社会政治倾向就作为一个组成部分包含在别林斯基的美学中。它变成了美学价值，但是在内容上丝毫也不稍逊于错误地被理解的美，或者更正确点说，外形之美。它不妨碍、相反地倒是肯定他在著名的论述普希金的文章中所阐明的美学基本论点：“诗情的概念不是三段论法，不是教条，不是规章，而是生动的热情，激情。”

没有激情，也就没有艺术，而当社会问题成为“一切问题之首要”的时候，艺术家只能够从和人民的结合中，从其创作命运和人民的命运的融合中，汲取这种激情。

这样说来，客观性，却不是客观主义；倾向，却不是偏执之见，——这便是别林斯基在其最成熟的时期中的现实主义美学的基本路线。这条基本路线的两方面交织在一起，融合成为完整的东西。代替客观的冷淡无情和漠不关心，他要求艺术家必须对于历史所孕育的最迫切、最进步、因而也是客观上最正确的概念感觉兴趣。代替对生活现象的带有偏见的歪曲，他要求有这样一种观点，可以看清楚生活的真相及其真实的远景。最先进的世界观和人生观（整个以前人类经验的一种总结），就是保证对于特定时期说来是最大的真实性的这种观点。别林斯基关于倾向的学说的实质便是这样。它在别林斯基的美学中成为最可珍贵的精辟论点之一，这些论点组成并丰富艺术的内容，不但极度地提高了艺术的“灵魂”，并且也提高了艺术的“理

性"。根据别林斯基的理解，倾向变成了现实主义的要求和条件。先进的倾向，也就是对于当时说来最正确的倾向，不是从外面硬加于艺术家的，而是和他交融一体，以致他的每一个认识都被它所渗透，作为一种自由的、也就是合乎愿望的必然性，从内心发出的；这种倾向把艺术家提升到一种高度，让他可以掌握并理解一些具有决定意义的现象，一些现实的重大关系，如果没有一定的倾向，他对这些东西就绝对无法加以理解。

这种倾向同样地反对创作中的任何缺乏思想的毛病，因此，它防止了艺术家脱离现实（这种毛病是浪漫主义所不可避免的），也防止了艺术家在周围一大堆生活事实中茫然失措而无法进行艺术综合（这种毛病是自然主义的特点）。正确的倾向防止了艺术家变为简单的摄影师，变为现实的抄袭者。无论是浪漫主义倾向也好，或是历史比自然主义学派要老得多的自然主义倾向也好，它们都缺乏像"理想的内容"这样一种必要的艺术因素。

批评家把典型化了的、创造性地概括了的现实叫做"理想的内容"。在一部艺术作品中，"理想的内容"越多，它就越是富有现实性，因为它所反映的客观的事物关系就越是重要，越是深刻。作为艺术家的被认识了的、完整的思想趋势来看的倾向，不但不否定这种"理想的内容"，并且还指出应该在什么地方和应该怎样去寻求它。

四

如果别林斯基认为艺术范围中"形式主义的"和唯美的偏向有脱离艺术幻想的根本源泉、脱离生活的毛病，那么，他同时也责备各种各样的"自然主义者"，认为他们对于生活的零星的、琐碎的认识是不能唤起幻想的。别林斯基的现实主义构想赋予幻想以巨大的作用。幻想能够在艺术形象中恢复生活的完整性。在别林斯基看来，这是对于现实的真正艺术的认识的根本力量之一。

这一点是非常突出的：别林斯基不但责备自然主义者，并且也责备浪漫主义者具有同一个缺点，那就是缺乏幻想，或者幻想薄弱。缺乏幻想，其原因就在于他们把现实看得像可以用来制造各种文字习题、效果和噱头的不关痛痒的素材一样。如果没有创造性的幻想使生

活和人同我们接近，使我们去感受他们的泼辣的精神，并对他们怀抱同情，那么，艺术家在道德上采取漠不关心的态度就是不可避免的，这就会大大地贬低他对读者所产生的影响的力量。艺术实现过程中所包含的倾向，是和被倾向所引导的幻想的活动分不开的。从另一方面说来，仅仅抄袭现实是不能有所成就的，因为"正确地临摹现实是不可能的，但是可以通过创造精神的力量来再现现实"，就是说，用概括把分散的现象加以集中化、把它们结合成为一个严整的整体等方法来再创造现实。幻想在现实主义的艺术创作中起着巨大的作用，其原因便在这里。如果没有幻想，正确地再现现实是不可能的。为了要表现生活现象的意义、它的概念起见，事实必须经过艺术家的创造幻想的提炼。只有靠了幻想，才能够达到艺术真实。必须借助于艺术幻想，正是为了要使艺术的形象，在我们看来，像现实现象一样自然。靠了幻想的帮助，艺术就能够补足显然可见的事实的直接说服力，而无论抄袭多么准确，也是无法达到这一点的。不但如此，艺术还必须靠了幻想的帮助，把取自现实的素材加以变化，使之符合于可能性的发展和艺术构思。别林斯基关于现实主义的学说没有自然主义的抄袭现实这一主张的基本的毛病，就是说，把"现实的本性"和"艺术的本性"混淆起来。

别林斯基关于幻想在艺术创作中的意义和作用的想法，具有极度的广泛性和灵活性。因此，作为艺术中现实主义的热烈的捍卫者，他认为幻想体裁是有必要的。批评家断言，"全人类的、实际的、现实的东西"，很充分地，有时甚至是很自然地，可以表现在幻想童话（普希金的《人鱼》）的形式中。

在别林斯基看来，幻想作品是这样一种形式，它的功用及其艺术性的程度是依靠它的方向来决定的。当它脱离现实而陷于虚无缥渺的幻构的时候，它就遭到否定；当它建立在现实本身的"根本基础"上面，为生活以及揭示生活的意义服务的时候，它就可以被接受。这一点，可以证之于批评家对待像奥陀耶夫斯基[1]这样一个幻想体裁的

[1] 弗·菲·奥陀耶夫斯基（一八〇四——一八六九），俄国幻想小说家。——译者注。

代表作家的态度。别林斯基曾经写文章论到他的幻想小说，认为它们渗透着“真理的激情”，是“充满着反对正面生活的无聊与猥琐的严厉诗情愤怒”的热情充沛的檄文。它们的优点在于：它们表现了“对社会的亲近的、痛切的关系”，幻想的写法在这里是显示典型事物的手段，是艺术概括的形式。

别林斯基特别推崇幻想作品，当它同幽默和讽刺结合在一起的时候。因为带有幽默的成分，幻想作品就变成了批判现实的一种特殊形式，把它的否定面用突出的喜剧手法表现出来，并用歼灭性的笑把这些否定面加以扑灭。毫无疑问，果戈理的幻想作品便是这样的东西。别林斯基认为，不可分割的“现实和幻想虚构的结合”是极大的优点。

同别林斯基关于幻想在艺术创作的作用的独特见解紧密联系在一起的、是他关于“可能性”和“貌似性”等范畴的深刻的、卓越的理解。

从亚里士多德发表《诗学》的时候起，经验主义的貌似性就同可能性联系在一起，当人们说，“艺术家所叙述的是臆造，但这是可能有的”的时候，这意思就是说，这一类事情“曾经有过”或者是“常有”的，因而，限定虚构范围的条件是为艺术家所必要的。别林斯基的看法却并不局限于这些传统的见解。他在一篇文章里说，“我们每一个人，如果以探究别人时那种同样的大公无私态度来探究自己，就一定会在自己身上或多或少地找到果戈理笔下许多人物的许多因素。谁没有遇见过一些人，有点儿吝啬，……这种人当然不是泼留希金，可是有变成他的可能性，（着重点是我加的——拉甫列茨基）如果屈从于这种因素的影响，同时，有害情况的凑合使它发展起来，让它对一切其他的嗜好、本能和志趣占上风的话。”

在这些真知灼见的话里面，“可能的事物”并不意味着和已有生活事实的相似，而是意味着生活因素发展的某种倾向，某种远景。文学在创造这样的形象的时候，已经不是把业已完成的事物加以罗列，不是追随生活之后，而是走在生活的前面。在这里，文学的紧密地和认识作用联系在一起的精神指导的、教育的作用，特别显著地表现了出来。使现实主义艺术家感觉兴趣的，应该不仅是已经定形的、变成

可见的和可触觉的事物的有“类似”意义的“貌似的事物”，并且还有并不体现成为显而易见的形式的事物：艺术家应该把隐藏在一个人身上的“可能性”，“潜在性”，也就是一个人目前虽然还没有变成、但在一定条件下可能变成的东西，发掘出来。

这种见解是别林斯基所特有的关于艺术形象的理解的深远的结果，而别林斯基的关于艺术形象的理解是既没有自然主义的对艺术形象本质的歪曲，也没有浪漫主义的歪曲的。艺术形象，或者用别林斯基的术语来说，“典范”，是“隐藏在现实中”的；“它们不是幻想的任意的戏弄，不是虚构，不是空中楼阁，但是同时，典范也不是现实的抄袭，而是用头脑去推测、用想象去再现的某一现象的可能性”。这种可能性使艺术形象比事实更丰富，正像整体比局部更丰富一样。艺术典型因为这一点，才有别于最成功的照像，不管照像所再现的是多么具有特征的、甚至是多么典型的事实。艺术认识所掌握的整体，不是现有事物所能包括得尽的，它还包含着在一定条件下从可能性变为必然性的发展的倾向。

这样，“可能性”和当作艺术性的条件而被肤浅地理解的“貌似性”是不能混为一谈的。别林斯基远远地凌驾于这经验主义的范畴之上；因此，他始终是一位最坚定、最彻底的现实主义者，但同时又坚决地容纳夸张，幻想，正因为可能事物是有别于现有事物的缘故。在艺术形象中再现出来的可能性，和现有事物结合在一起，构成着艺术形象的丰富的内容，构成着艺术概括本身的条件。仅仅是事实（人类生活的个别的、零星的因素）的概括，会扼杀这生活，对于生活过程说来会是死的公式。在艺术作品中得到实现的可能性，和现有事物的必要性结合在一起，就形成了把对象当作发展中的整体来看的全面看法。

不把艺术创作看作一个人的个别方面的、虽然“占优势”、但却是个别的“能力”的再现和认识，而是看作完整的、随时实现的事物的再现，——这种理解是批评家、艺术家和思想家、美学家的别林斯基的显著特点之一。这种特点表现在我们刚才分析过的他的关于艺术创作中的“可能性”的构想中，这个构想在其内在的和动力学的性质上，是和关于这一重要美学范畴的通常的理解有极大的差别的。

这种特点也表现在他对于生活和创作的公式化理解的厌恶中。

现实主义是现实的十足真实的再现。这首先就是意味着：现实主义是要在全部复杂性和矛盾中来反映生活。别林斯基不得不猛烈地反对鼓吹简单化的论客们。他也不得不反对在他那时出版的一部用软弱无力的讽刺来抨击抽象恶习并颂赞抽象美德的劝善惩恶的小说的道德公式；还要反对浪漫主义文学中的点缀着动人词藻和无稽幻想的关于英雄主义、恶魔主义等等的本质上相同的公式。在别林斯基看来，这是非常明白的：艺术家必须把注意力集中在一个人的明确的特征上面，但同时必须以某一整体作为基础；他不应该忘掉一个人的整体，因为这特征就是隶属于整体的。

他回答那些公式化地进行思考的批评家们说；举例说，果戈理"不会写庸俗的人，却只会写像实际那样的一般的人"，这人是未加修饰的，未曾加以"理想化"的。这人被放在特定的时间和地点的条件下，在他笔下就成为庸俗的了。果戈理的描绘的深刻具体性便是由这一点决定的，而在果戈理的这些描绘中，正像在生活中一样，古老美学的金科玉律被彻底摧毁了。"在他看来，善和恶，优点和庸俗是分不开的，而仅仅是搀混在一起的……"现实主义创作的这具体性，正就是它对于生活的影响以及它所起的教育作用的保证。在抽象恶习的拟人化中，谁都无法认出自己和任何别人来，因此，为了同样抽象的美德而反对这样的客体的讽刺，是无力的，徒然的。可是，在果戈理的抨击庸俗的讽刺中，许多人都会认出——或者更正确点说，将不得不认出——自己来。

别林斯基觉得果戈理难能可贵的是，《死魂灵》的这位作者把突出形象的占优势方面的巨大本领和揭露一切那些联系形象和日常现实的线索的本领结合在一起。虽然果戈理自己把他笔下的主人公们称为"古怪的"，可是先进的同时代人却在果戈理的人物身上认出他们"随时随地"（赫尔岑语）所遇到的人。

在我们的批评家看来，果戈理的创作是现实主义的范本，因为它不但在基本的各个方面抓住生活，并且是综合地、在各个方面的相互渗透中来抓住生活。"含泪的笑"，喜剧性与悲剧性（《塔拉斯·布尔巴》），包含在庸俗中的悲剧事物，包含在平凡中的可怕事

物——伟大的批评家便是这样地来阐明这位天才俄国作家的幽默的。因此，我们在果戈理的作品中，不是像在古旧的讽刺作品中那样，看到的是恶习和美德的拟人化，也不像在浪漫主义者的作品中那样，看到的是一些和大部分读者毫不相干的人物。这样的人物不能够使人为他们兴起责任感。但是，果戈理的讽刺却使大家对他所刻画的生活、对那些主人公的命运兴起责任感，因为这些作品反映了大家感到亲切的东西。

这便是我们批评家为之奋斗的那种“主观的”（按照别林斯基的术语）、渗透着社会关怀和忧虑的现实主义艺术。

正因为别林斯基这样高度地评价果戈理，理解他的作品对于俄国的全部意义，所以当作家做了反动思想的鼓吹者，出版了《与友人书信选》的时候，他才会对这本书激起这样尖锐的反应。他那封著名的给果戈理的信是一篇愤怒的驳斥，列宁称之为“没有经过审查的民主出版界的优秀作品，直到今天，它仍具有巨大的、生动的意义”[1]。

五

别林斯基关于艺术和文学的学说，是对于世界美学的一大贡献，它的意义在许多方面至今还没有消失。

在十九世纪西欧的美学和批评中，理性的因素和经验的因素，形式的概念和内容的概念，直观性和主动性，艺术性和社会倾向，概括性和具体性，“永恒”和“暂时利益”总是互相敌对，互相排斥的。

西欧资产阶级的批评家，美学家们，没有树立起这样一种艺术现实主义的构想，可以把所有这些因素都估计在内，并形成统一的体系。

一方面是史雷格尔兄弟、圣佩韦、泰纳，另外一方面是谢林、黑格尔；这些都是十九世纪的杰出的批评家和美学及哲学家。别林斯基这位光辉的人物首先可以和他们作一对比。

史雷格尔兄弟在他们的美学构想中，把创作的主观性，艺术家的

[1] 《列宁全集》，第二〇卷，第二四一页。——译者注。

创造个性在创作中所起的不容置疑的作用，同荒谬绝伦的主观主义混为一谈。他们的“浪漫主义的讥刺”的理论，把艺术变成艺术家对客体以及对他自已的徒劳无益的戏弄。艺术的社会功用及使命（离开这一点，伟大的艺术作品是不可设想的）若不是被他们视若无睹，就是被加以否定。

作为批评家来看，史雷格尔兄弟要比他们的理论宽广些，但是他们的理论却从浪漫主义的角度歪曲了艺术的本质。我们且不谈为他们以及其他浪漫主义者们（特别是在他们活动的后期）所固有的那种对艺术家及其创作过程的神秘的看法。史雷格尔兄弟使艺术家离开生活而走到另一世界中去，不教艺术家去认识现实，却教他去思索“冥世生活”的象征。

以黑格尔为首的唯心主义哲学家们，把艺术的客观性同客观主义，倾向同偏执之见混为一谈。结果，这又使他们否定了艺术的社会主动性，认为艺术的社会倾向，不管其性质如何，总是违反艺术的本性的。唯心主义哲学家们在艺术中看到借托直观形式出现的概念，因此，一方面忽视艺术家的创造个性的作用，把它缩小为绝对理念的媒介者或者传声筒，另一方面又使他的创作带有直观的性质。从康德开始，唯心主义者倾向于牺牲活生生的内容，而承认形式的因素在艺术中占有优势。如果浪漫主义者竭力要提高艺术家的经验主义的我，那么，唯心主义的古典哲学家们，尽管具有相反的倾向，也还是要夸大主体在艺术中所起的作用，主体对于那被他们变为唯命是从的消极的创作材料的周围世界的独立性。

在通常总是实证主义的信徒的“自然主义者”及其理论家那里，我们看到的是相反的情况。

在泰纳的创作理论中，艺术家的个性是找不到位置的，它消溶在“种族”、“环境”和“时代”等概念中。泰纳以及一般的“泰纳主义”推翻了精神的唯心主义哲学，同时把唯心主义者所极力加以夸大的形式的意义也极度地贬低了，如果我们把“形式”这两个字理解作艺术的特殊属性的话。作为文化和整个社会现实的独特范围来看的艺术，在这里消失了它的界限。从这一点发展下去，就离开把创作和素材等同起来，把艺术（作为整体来看的生活的反映）贬低为时

常歪曲整体认识的某一经验事实的反映等这些自然主义的看法不远了。自然主义的理论，由于用照相来代替创作，结果是创作也给丧失掉了。

如果唯心主义的美学把艺术形象理解作构成艺术典型性的普遍和特殊的统一，那么，自然主义的构想是把前辈的这一点成果化为乌有。它继续秉承古典主义的传统，按照自己的方式重复着古典主义关于人类性格的公式。泰纳的“占优势的能力”便是这样的重复；所谓“占优势的能力”，到了他的信徒们——自然主义的理论家和实践家们——手里，就变成了不是性格的个别特点、而是广泛流传的恶习或者疾病（遗传性）的直截了当的拟人化了。

关于典型性格和产生它的社会之间的复杂关系，关于这二者之间的复杂的、常常是互相抵触的统一的问题，早巳在泰纳的心目中（特别是在泰纳的信徒们的心目中）被性格和环境之间的同一性所代替了。他们不是从在环境中所进行的社会分化和对立斗争的观点来理解环境，而是把环境理解作生物个体和自然条件的总和。

十九世纪的西欧批评，就在唯心主义和实证主义或者庸俗唯物主义的对艺术本质的看法之间摇摆不定，忽而站在其中的一种观点上，忽而企图机械地把它们结合在一起。

无论对于唯心主义或是经验主义的观点说来都是非常具有特征的那些曲解，如果不能说是在别林斯基的构想中被彻底克服，那么，无论如何，有许多地方是被克服了。它们是在把艺术视作社会现实本身的特殊方面之一这一看法的基础上被克服的。在这样的看法中，艺术起着明确的、不可取代的作用。同时，前辈们的一切令人企敬的精彩特点——他们的思想的深度和广度——还是在成熟了的别林斯基的常常和他们背道而驰的概念中保存了下来。

我们已经看到，别林斯基是多么广阔地理解现实主义，他离开一切自然主义的肤浅之见是多么遥远，他是怎样把全部人类精神、人类思想的财富包括在艺术之中。我们在他关于幻想和幻想形象在艺术创作中所起的作用、关于艺术真实及其与事实真实的区别的见解中，看到了这一点。别林斯基认为，“艺术真实”要求文学对“日常平凡生活”作出这样一种描绘，这种描绘必须显得有点不平凡，超出于

"人生琐事"之上，而自然主义因为缺乏使局部和整体联系起来并赋予局部以意义的概括的艺术思想，所以是无法超乎"人生琐事"之上的。

但是首先，别林斯基美学的这些特点表现在他对于倾向的理解上面，这倾向是摆脱了偏执之见，并且提升为美学范畴的。倾向，或者借用别林斯基的说法，"主观性"，决定着艺术家的概括以及他的现实典型化的限度和性质。

我们已经知道，创立同唯心主义和实证自然主义的美学有如此差别的现实主义构想，是可以用文学在俄国生活中所具有的独特意义来说明的。别林斯基的现实主义美学在理论上给这一意义提出了论据。

使文学发生这种独特的作用、并且非常清楚地表现出文学的社会性质的一些条件，既然在别林斯基以后还是继续存在着，因此，他的继承者们的思想还是沿着原先的方向发展下去。车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫、萨尔蒂科夫－谢德林，作为文学批评家，在别林斯基见解的基础上，进一步发展了现实主义美学体系——世界美学思想的最独特、最重要的现象之一。

六

由别林斯基奠定基础的革命民主主义美学的客观世界意义，首先是被形成这种美学时俄国的特殊历史条件所说明的。

三十年代到四十年代以及更后年代的西欧，是资产阶级获得胜利、并力图保存对它有利的社会地位的西欧。

社会思想很准确地反映了统治阶级这种企图，连最抽象的美学命题都包括在内。在西欧，不管是唯心主义也好，实证主义也好，美学思想的发展都是和马克思主义背道而驰的，但是在俄国，基本的潮流却是朝着马克思主义的方向发展的。

别林斯基的美学不否定、甚至也不怀疑艺术在他那时代有发展和繁荣的可能。相反，怀疑这一点，是别林斯基坚决地予以驳斥的："难道拜仑、司各脱、托马斯·穆尔、华滋华斯、普希金、果戈理、密茨凯维奇、海涅、贝朗瑞、艾伦希列格尔、泰格纳及其他等人不都是在我们的时代出现的吗？难道席勒和歌德不是在我们的时代发生作

用的吗？难道不是我们的时代欣赏了、理解了古典艺术和莎士比亚的作品吗？难道这些不都是事实吗？工业性不过是方面众多的十九世纪的一面罢了，它并不妨碍诗歌通过上述的诗人，音乐通过它的莎士比亚——贝多芬，哲学通过费希特、谢林和黑格尔，达到最高度的发展。"

如果在上面的引文中，别林斯基非常直线地考虑问题，甚至没有猜想到资本主义社会所具有的危害艺术的倾向——而这些倾向甚至对一些最伟大的作品也会留下痕迹，归根到底会使艺术衰败下去，那么，稍迟一些时候，别林斯基就凭着他所特有的敏感，指出这些倾向对他那时资本主义西欧国家的作品产生的后果了（例如在论述欧仁·苏的《巴黎的秘密》的文章中）。但是，他在理论上并没有把这些现象加以概括。俄国还不是一个资本主义国家。资产阶级生活的平庸"对于某些精神生产领域"十分不利，但是在这里，还不具有像在西欧那样的原则意义。俄国艺术经历了它年轻的繁荣的时代。普希金的诗歌表现了还没有被资产阶级现实所涂污的美。他的诗歌照亮了社会发展的上升的道路。这是充满着表现在十二月党人精神中、贵族的革命性中的社会政治热情的诗歌。后来，资产阶级革命事业在俄国由平民阶级的民主知识分子继续担当下去，他们掌握着当时最先进的思想，最不愿意使革命变为循规蹈矩的行为。这主要是反映在他们的美学理论中，这种美学理论在根本上不得不和西欧的美学学说有所区别。

西欧的美学学说在完全不同的基础上创立起来，执行了完全不同的历史功用。西欧的资产阶级美学在反映资本主义社会在其独特范围中、在其特殊范畴中的矛盾的时候，企图调和这些矛盾；俄国的美学在反映俄国农奴制社会，其后是地主、资产阶级社会的时候，不但不企图"调和"或掩盖社会矛盾，并且毫无顾忌地揭露它们。因此，这是非常自然的，它决不能满足于资产阶级美学的范畴。由于事物的逻辑发展，它必然要用新的内容去补充它们，或者甚至抛弃它们，而代之以新的范畴。

在前面的叙述中，我们已经谈到别林斯基的这样一些新的美学概念，例如关于先进倾向的概念，谈到他关于"可能性"这一范畴或

者幻想在艺术创作中的作用的独特而且深刻的理解。我们现在要谈到别林斯基及其继承者们对待例如“美”、“悲剧性”、“幽默”等等这样一些美学范畴的态度。

“美”的范畴是唯心主义美学的最高的范畴。它在艺术的世界中赋予美以绝对的意义。后来，现代艺术的事实力量和为旧秩序辩解的任务，迫使资产阶级思想家们把美的否定包括在美学中。例如我们看到黑格尔的信徒菲希尔就是这种情况，车尔尼雪夫斯基曾经在《艺术对现实的美学关系》一书中同他论战过。但是，菲希尔是怎样为这一点进行辩解的呢？他是用非常粗糙、同时又是非常混乱的论断来进行辩解的。资产阶级社会的反美学性早已被菲希尔的老师黑格尔指出过了；现在，他要为资产阶级现实进行辩解，因此，他的议论就和神正论十分相似，神正论是一种为神辩护的学说，神学家和哲学家们就是企图借此来解决承认神的仁慈和世间充满邪恶这二者之间的矛盾的。归根到底，菲希尔的冗长的讲话的简单意义就是：没有丑陋，也就没有美，正像没有黑暗，就没有光亮一样，这是互相关联，互为前提的，因此，资产阶级社会的平庸不是和艺术敌对的。

在别林斯基看来，菲希尔的或是诸如此类的理论体系根本是不必要的，因为他从最初起就并不赋予美以绝对的意义。在别林斯基及其继承者们的美学中，我们接触到的是毫不留情地对待统治阶级和现存社会制度的现实主义。对于俄国的思想家们说来，把“丑陋”包括在美学中，不是用人工结构虚伪地加以解决的问题，因为他们是不顾及抽象的、书本式的理论的要求的。抽象理论的矛盾实在是找不到出路的，却永远只能有待于生活来加以解决。从别林斯基开始，俄国的民主主义美学永远符合着现实向科学提出的要求，全面认识现实以便于全面变革它的要求。这种非常重要的方法论上的区别，也表现在像美这一类问题的解决上面，而美是被资产阶级哲学家们拿来和生活对立，并且从生活隔绝开来的。

别林斯基所创立的革命民主主义美学，是把艺术包括在创造性地改造生活的过程中的一种现实生活的美学，因此，它可以公然承认美和丑是不可调和的，但同时又把后者引入美学中，艺术世界中。艺术的圆熟的条件，因而也是艺术中的美的圆熟的条件，就是真实；也就

是这样一种对于生活的描绘，在这里面，美和丑不是和好相处的，而是猛烈地互相交战的。艺术通过对于丑的真实描绘，促进着美在现实中的胜利。革命民主主义美学不是从关于美的主观逻辑的理解出发，而是从关于美的客观的、现实的理解出发，因此，它并不乞助于诡辩，来证明有必要把美的否定包括在美学中。别林斯基，其后是车尔尼雪夫斯基，都保持着美的概念，赋予它以现实本身的客观积极内容的现实特点。

“美就是生活”。这就是说：为生活的斗争就是为美的斗争，反过来，为美的斗争也就是为生活的斗争，为按照我们的理解应该如此的生活的斗争。革命民主主义美学把艺术包括在这斗争中，同时不需要任何人工结构，把丑作为对抗力量之一方，也引入这场斗争中。关于倾向的学说（它的内容是为资产阶级美学所不熟悉、所不可理解的），毫不牵强地解决了这个为资产阶级美学所无法解决的问题。艺术中的社会倾向所肯定的，是生活的美和蓬勃的生活朝气。这种倾向所否定的，作为对生活的美的追求的这种倾向所加以反对的，就是丑。

粗粗看来显得是对美漠不关心的一种理论——否定美的独立自在的绝对性，认为艺术中的美在对于生活的关系上处于从属的地位——正是证明了相反的事实：这种理论是具有非常严格的美学标准的。当唯美主义者看见所谓美，必须有一定程度的盲与聋才能够感受到美的时候，美的存在是值得怀疑的。这种盲与聋的程度越大，对于美的看法就越是肤浅，越是狭隘。我们的感受越广阔，在其他同等的条件下，我们在生活中看到和听到的东西越多，我们的美学感觉就越是发展得充分。在资本主义西欧非常普通的把美学和伦理学、艺术和政治划分开来的做法，正是证明了美学要求的极度贬低。像别林斯基这样的人，可以用轻蔑的微笑来回答那些不理解书本的美和生活的美简直无法比拟的批评家们。有人认为，美学感觉不会被人与人关系中的丑陋和卑污所凌辱，难道别林斯基能够赏识这些人的美学感觉吗？

这里有两种美的感受，它们互相不同，正像“与现实调和”和社会改造的激情互相不同一样。

如果资产阶级美学的为旧秩序辩解的性质，在关于美的学说中，

是用复杂的、抽象的议论掩盖起来的，那么，它在其他范畴中就更加公开地提出自己的主张。举例说，还有什么东西比赫勃尔[1]的如下的意见更加违反别林斯基及其学派的整个趋向呢？

“戏剧艺术应该促进全世界历史过程的完成，这种过程正在我们今天进行着，它不是力图推翻、而是相反、要更深刻地为人类的现存制度——政治、宗教和道德的制度找寻根据，因而是预先防止它的复灭。”

“悲剧罪过”的范畴早就在美学中为这一卫护旧秩序的任务服务。反抗现存制度，反抗资本主义社会的现状，一向被人认为就是这种罪过。

如果说别林斯基曾经有一个时候接受过悲剧罪过的概念，那么，在他否定与现实调和之后，就把它连同其他唯心主义的构想一起予以抛弃了。作为一个文学批评家，他在对于戏剧作品的重要评论中是始终和这个概念格格不入的。他对于《哈姆雷特》的分析是和“悲剧罪过”的概念毫不相干的。我们已经看到，哈姆雷特的悲剧，在他看来，是人类精神的辩证发展的一个阶段。他对普希金的《鲍利斯·戈东诺夫》的构想提出了严厉的批评，正是因为他看到，这种构想等于是承认鲍利斯犯了悲剧罪过，而他是用历史地位和心理条件（缺乏天才）所造成的悲剧性来和这构想形成对照的。车尔尼雪夫斯基彻底地认清了“悲剧罪过”这种说法具有卫护旧秩序的特点，把它排斥于自己的美学之外。

如果我们从悲剧性转到喜剧性，转到幽默上来，那么，我们同样也看到别林斯基及其继承者们的美学的革命性质是和资产阶级美学的卫护旧秩序并为之辩解的性质完全相反的；在西欧，只有马克思和恩格斯的美学才是和别林斯基的美学声气相投的。在资产阶级美学中，一定要使幽默同讽刺，特别是同社会讽刺对立起来，并且一般是因为它具有倾向性，而把它排斥于艺术范围之外的。这样，在十九世纪前半期末最著名的德国美学家菲希尔看来，资本主义社会制度及其法制是不应该受到喜剧性的揭露的。菲希尔把喜剧性的可怕力量排除了，

[1] 弗利德里希·赫勃尔（一八一三——一八六三），德国戏剧家。——译者注。

不但如此，并且还使它和现存事物调和了起来。

在别林斯基看来，幽默却是和社会讽刺融成一片的。艺术的客观性在这里是和它的革命思想性结合在一起的。笑之所以成为反对腐朽社会秩序的伟大的解放力量，正是因为它不是随手拈来的！喜剧性不是被诗人引说现实，而是被他从现实中发掘出来的。同时，笑解放一切，因为它是自由自在的：任何力量都无法阻止实际可笑的东西不受到嘲笑，并且也只有实际可笑的东西才是应该受到崇高的、艺术性的嘲笑的唯一对象。现实主义理论认为笑的革命效用，正是在于它是在“如实的”现实的土壤上成长起来的。

这种由果戈理的创作向别林斯基提示出来的关于幽默的独创理论，被天才批评家的继承者们所发展了，并被他们拿来和资产阶级美学中关于喜剧性的学说加以对照。

我们要提到由别林斯基的论文哺育成长的谢德林所写的一封著名的信。这封信是因为资产阶级自由派批评《一个城市的历史》，否认这部作品充满着幽默而写的。

据评论谢德林天才的讽刺小说时亦步亦趋地追随资产阶级美学的苏沃林[1]看来，幽默使伟大贬低为渺小、渺小提升为伟大，在它们之间树立某种“平衡”，使伟大与卑微、贫穷与富有、作威作福的人和牺牲者调和起来。谢德林遵循别林斯基的传统，认为这种“理论”是“荒天下之大唐”的嘲弄。

“请设想一下把这种贬低和提升的操练付诸实践吧”，这位讽刺文学家一针见血地击中了苏沃林教师的要害，说：“那么，你就会知道，我们在这里讲到的不是暂时伟大的和暂时渺小的人，像一般在历史中所发生的情况那样，而是伟大和渺小的永远的结合。”

幽默在别林斯基及其继承者们的革命民主主义美学中所起的作用，不是为建立在人榨取人、人压迫人上面的社会制度辩护，而是为生活辩护，保卫人的尊严不受到这个社会制度的凌辱。

别林斯基、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫、谢德林等人的美学思想的创造力，首先包含在它和人民、和千百万人民的深远的联系

---

[1] 苏沃林（一八三四——一九一二），俄国资产阶级评论家。——译者注。

中，这种联系是资产阶级获得胜利以后的西欧的美学所丧失了的。

这种联系的丧失极为有害地反映在资本主义西欧的最先进的美学理论中。有了这种不治之症，和大多数人赖以生活、赖以呼吸的一切东西隔绝了开来，在这种不利的条件下，难道还能建立起差强人意的现实主义构想来吗？

正像《德意志意识形态》中所说，甚至连费尔巴哈也“没有看到，他周围的感性世界决不是某种开天辟地以来就已存在的、始终如一的东西，而是工业和社会状况的产物。”[1]

但是，在别林斯基看来，“感性世界”已经在自身之中包含着“感性活动”，作为事业来看的生活，“社会状况”。在这里，“感性因素”不是抽象的，消极的，而是社会性地明确的，积极的。且不说费尔巴哈的信徒们，即使是费尔巴哈本人的美学，尽管它也反对唯心主义的抽象化而强调具体的、感性的方面，但是它始终还是紧紧地和唯心主义美学联系着的。费尔巴哈并没有摆脱掉关于“美的可见性”的想法，并以此作为艺术的独立自在的基础。从别林斯基开始，俄国的美学家们所感觉兴趣的就不再是艺术的幻想性，而是使艺术能够唤起具有现实性的幻想的东西，也就是在艺术中反映现实。

通过别林斯基，俄国的美学实际上开辟了从唯心主义到唯物主义的道路，变成了生活的美学，而不再是书本的美学，把艺术理解作生活的反映、生活的一部分、在生活中起作用的力量之一。这是美学中的一大变革。先前美学体系的许多问题都显得是矫揉造作的，徒劳无益的了；代替它们，提出了新的问题，有一些问题获得了别样的理解和正确的解答。我们在上面已经列举诸如美、悲剧性和幽默这三个基本问题来说明了这一点。除此之外，我们还可以补充许多别的问题：形式和内容的统一、艺术幻想、艺术真实和貌似性、可能性、典型化、艺术性的标准等等。

别林斯基及其所创立的学派，克服了那些为唯心主义观点以及狭隘经验主义观点所必不可免的矛盾。许多矛盾都在创造性的综合过程

---

[1] 《马克思恩格斯全集》，人民出版社，第三卷，一九六〇年，第四八页。——译者注。

中被“消除”了，而这种综合过程首先是被对于艺术和现实以及人民生活的关系的革命民主主义的观点所决定的。社会主义时期以前的现实主义概念，不但在俄国找到了十足的艺术体现，并且通过别林斯基的美学，获得了无比深刻的理论上的论证，马克思列宁主义的艺术哲学对于这种论证的意义是不应该予以低估的。

（满　涛译）

车尔尼雪夫斯基的艺术观*

〔苏联〕Г. 索洛维约夫

青年车尔尼雪夫斯基在他写于一八五三—— 一八五五年间的美学论著中给自己规定过一项任务：把在紧随着革命的一八四八年而出现的极其凶暴的尼古拉反动年代里从别林斯基手上掉落、又为自由主义批评家们所沾污的民主主义与现实主义大旗高举起来。德鲁席宁、杜迪希金、安宁科夫、尼基兼科等人在别林斯基生前地位还低，而且慑于伟大批评家的威名，可是到了这个时期，他们发动一次进攻，把别林斯基以痛苦探索为代价，在俄国社会思想和文学、美学思想方面取得的进展一古脑儿反对掉了。他们的旗帜是折衷主义美学，这种美学把从别林斯基那里剽窃来的少量词句溶解在“纯艺术”和“创作自由”的空谈中。

即使把这些就其实质来说是渺不足道而又不能独立的“理论”彻底加以批判，车尔尼雪夫斯基给自己规定的任务也不能算是完成，因为这些“理论”是极其空洞的，而且是向西方自由主义美学范本学步的。革命失败以后，自由主义美学向后转，倒退到主观唯心主义、直觉主义和神秘主义去了。车尔尼雪夫斯基非常了解这一点，于是他就从资产阶级美学的最高成就——黑格尔的美学体系入手。对这种美学进行唯物主义改造的道路是由别林斯基指出的。车尔尼雪夫斯基的学位论文《艺术对现实的美学关系》及其有关论文则是沿着这

* 本文原系《车尔尼雪夫斯基美学论文集》（苏联国立文学出版社，一九五八年）的序言。——编者注。

条道路来发展俄国的、同时也是世界的美学思想。

车尔尼雪夫斯基出色地完成自己的任务。这是由于他是一位革命民主主义者和社会主义者，他深信俄国沙皇制度必定要被推翻，全世界劳动人民终将取得最后胜利，他把自己这位大学者全部百科全书般的知识献给人民革命。这一切使得车尔尼雪夫斯基建立起一套艺术理论，这套理论促进十九世纪俄国批判现实主义繁荣，并且使它获得理论上的巩固，却丝毫没有束缚它的形式和才华的多样性。正像他的全部革命理论是俄国马克思主义者要加以接受、改造和发展的一笔遗产一样，他的美学也是我们关于艺术、艺术在社会生活中的作用和使命的概念的源泉。

由于当时俄国生活的落后，车尔尼雪夫斯基不能彻底唯物主义地改造美学遗产、并建立起真正科学的艺术理论。要做到这一点，必须把哲学中的唯物主义推广到艺术由以产生的诸社会现象的说明上。不过，车尔尼雪夫斯基毕竟非常强烈地感觉到了唯物主义地说明艺术的迫切要求，对于这种说明他也作出许多贡献。这首先表现在他善于不是简单地摈弃、而是真正地摧毁黑格尔的美学体系，同时又对这位德国思想家取得的肯定的成果予以广泛利用。车尔尼雪夫斯基在发展别林斯基的思想、发展赫尔岑和费尔巴哈对黑格尔唯心主义的批判的同时，认识到艺术是一种复杂的现象，不可能把它归结为某种单一的概念（例如黑格尔所说的美）。在黑格尔体系中，艺术结果成了唯心主义的美的概念，而车尔尼雪夫斯基则使艺术摆脱了这种神秘化，并且提出必须把艺术看作现实及其不同方面的各种反映问题。正是在这一点上正确无误地猜测到艺术的形式、对象和内容的相互关系。因此在车尔尼雪夫斯基的理论中出现了艺术对现实的三种关系：艺术形象对外在世界的关系；艺术对自己的对象的关系；和艺术对社会、对社会利益的关系。车尔尼雪夫斯基在研究这三种关系时，多方面地探讨艺术同其他意识形态的特殊性与共同性、为科学地说明艺术的本质和使命铺平道路。

在本文中，我们准备遵循车尔尼雪夫斯基本人在学位论文的作者自评中指出的叙述次序。那些要求作详尽地分别研究的美、崇高、悲和滑稽以及某些派生的问题（例如典型化问题）只是在涉及车尔尼

雪夫斯基艺术理论的主要问题时才顺便探讨。

一

艺术对现实的第一个关系就是艺术的具体可感觉的、形象的形式对客观世界的关系。艺术形象与创造它的想象，艺术家的创造性的幻想——这就是学位论文要求重新加以阐明的问题，为了使这些概念摆脱唯心主义的解释和歪曲。

车尔尼雪夫斯基就像在他之前的别林斯基一样，在这个问题上所面临的不但有黑格尔的观点，而且也有当时流行的主观唯心主义、反动浪漫主义的美学观点，按照这些观点，艺术家的幻想和“天才”同现实完全无关，它高高在上，就像某种能够以非理性手段创造出自己特殊的“诗的”境界的“神的”力量。

这些主观唯心主义理论已经受到在这种场合被俄国思想家们视作靠山的黑格尔的严厉批判。他写道：“……如果认为真正的艺术家不知道自己在做什么，这是很错误的。”[1]

对黑格尔体系进行唯物主义的批判的应当是被他看作“绝对理念”的变相存在的客观现实，只是因为黑格尔考虑到了现实，所以才恢复了它的真正的、第一性的地位，而把创造性的幻想和艺术形象，看作客观世界的反映。

别林斯基以他的著名论题宣告了这一批判：“艺术是现实的再现，是复制的、仿佛重新创造的世界……”[2]。车尔尼雪夫斯基借助于费尔巴哈学说，力图从哲学上为这一批判提出论据，把矛头直接指向唯心主义，而且不单是黑格尔的唯心主义，还是康德的唯心主义及其不可知的“自在之物”。

车尔尼雪夫斯基根据“复制论”（这是列宁在费尔巴哈著作中指出的）[3] 把艺术对现实的再现看作是外在世界的一个特殊的复写，在哲学意义上理解这个术语就是意识对客观现实的反映，车尔尼雪夫斯

[1] 黑格尔：《美学》，人民文学出版社，第一卷，一九五九年，第三四九页。
[2] 《别林斯基全集》，苏联科学院出版社，第一〇卷，第三〇五页。
[3] 《哲学笔记》，人民出版社，一九五六年，第四七页。

基的“复制论”意味着哲学根本问题彻底唯物主义的解决：生活“高于”艺术，因为现实“高于”生活的一切反映、一切“复写”，现实是第一位的，反映是第二位的，反映不是康德的不可知的“自在之物”的“现象”，而恰恰是现实事物的观念上的复写，因此，世界是可知的，反映的对象较之一切、甚至是最精确的映像都来得无可比拟地丰富，因此，认识可以不断地深入它的对象，得到愈来愈完全的真理，车尔尼雪夫斯基就是以这些唯物主义的原理来充实别林斯基关于艺术是生活的再现的论题的。

因此，不能根据“复制论”就认为车尔尼雪夫斯基是为艺术平庸地、自然主义地复写生活作辩护。车尔尼雪夫斯基本人曾经事先看到这种责难，他在学位论文和作者自评中就预先加以防范。他说明自己的观点道，即使观念现象除了是现实对象的“复写”外，不可能是别的什么，那么这也并不意味着复写一定会是浮面的、不涉及事物本质及其与其他事物的关系的。后面这种解释恐怕正好是学位论文作者毫无疑问地反对过的合乎康德精神的解释，而且不可避免地会导致不可知论，导致世界不可认识的“理论”，车尔尼雪夫斯基在这篇学位论文的《第三版序言》（按：第三版因被禁止，没有出版——译者）中重新探讨了这个问题，并且严厉批判康德的不可知论和新康德派是绝非偶然的；在这里他并且对那些急于宣布他是艺术中照相术的辩护士等等的他的学位论文的批评者们也作了答复。

事实上，车尔尼雪夫斯基通过“复制论”指出深刻反映现实、洞察为浮面的观察所掩蔽的现实本质的一条唯一正确的道路。

然而，在美学中，除了对唯心主义的这种一般哲学的批判之外，尚有其他较为复杂困难的特殊的一面，这就是对艺术形象本质的唯心主义观念进行批判。

艺术以艺术形象作为自己的必要形式，这一情况在古代就已为人所知。黑格尔借助于他的哲学体系力图揭示和阐明这一现象，按照他的观点，世界是“绝对理念”的变相存在，绝对理念从自身产生了世界，并在世界中发展自己，在“绝对精神”的形态中达到自我认识。绝对精神的形式由于它的发展程度而有所不同，而艺术、继之是

宗教和哲学是这样的三种高级形式，在这三种形式中，“精神”最初在形象中观照自己，接着显现自己，最后又在自由思维中认识自己。由此可见，黑格尔提出的形象形式只是作为艺术所固有的形式，它的作用限于艺术范围以内，而同时，它成为艺术在事实上最本质的特征，正像黑格尔认为，宗教观念是宗教的特征，而思维是哲学的特征一样。尽管黑格尔的体系是客观唯心主义体系，并且力图把现实世界的全部发展和多种样式包罗无遗，但是，思维的形式要由思维本身来说明的唯心主义的循环论法却不能导出其他的结论。

车尔尼雪夫斯基摈弃黑格尔美学的哲学基础——唯心主义。他在摈弃黑格尔美学体系的同时也突破了唯心主义的循环论法，对掌握世界的全部精神手段进行研究。由此居然发现，意识的形式并不是像黑格尔认为的是三种，而总共是两种——形象的形式和科学的形式。

费尔巴哈已经证明过，宗教并不具有任何自己独特的形式，而是拥有创造艺术作品的同样的想象，同样的创造性的幻想。他写道：“……一个神就是一个被想象的实体，就是一个幻想实体；并且，因为幻想是诗的主要形式或工具，所以人们也可以说：宗教就是诗……不错，宗教是诗，但是有一点与诗、与一般艺术不同，便是：艺术认识它的制造品的本来面目，认识这些正是艺术制造品而不是别的东西；宗教则不然，宗教以为它幻想出来的东西乃是实实在在的东西。”[1] 费尔巴哈这一思想曾被列宁指出过[2]，它破除了黑格尔在宗教形式问题上散布的迷雾，然而还没有解决形象形式本身，总之就是没有解决形象的和科学的两种反映形式的起源问题。

这个问题在马克思以前根本不可能解决，因为只有马克思主义把人类史同劳动史联系起来，把意识形态的来源同生产活动联系起来。马克思在一八五九年《政治经济学批判》《导言》中指出人类在精神上掌握世界的两种方式——科学的方式与艺术的、宗教的、实践－精神的方式[3]。在《资本论》第一卷中揭示了劳动过程，并且规定了

---

[1] 《费尔巴哈哲学著作选集》，三联书店，一九六二年，下卷，第六八三、六八四页。

[2] 《哲学笔记》，第四九页。

[3] 《马克思恩格斯全集》，人民出版社，第一二卷，一九六二年，第七五二页。

"实践－精神地"掌握世界的方法在这一过程中的地位，这就指出了创造性的幻想的来源："……最劣的建筑师都比最巧妙的蜜蜂更优越的，是建筑师以蜂蜡建筑蜂房以前，已经在他脑筋中把它构成了。劳动过程终末时取得的结果，已经在劳动过程开始时，存在于劳动者的观念中，已经观念地存在着了。"❶ 另一方面，马克思在《资本论》的一些准备著作中把科学（他下的定义是"社会发展的普遍精神的产物❷"）的发生同劳动者的知识与技能联系起来。这样一来，掌握世界的两种形式都从劳动过程产生，并且作为掌握世界的普遍的精神方法而发展，它一方面是普遍规律的反映，另一方面是被掌握的具体的客体的反映。劳动以一种不可动摇的必要性要求人们学会逻辑地思考，并且在人们以科学和艺术丰富自己的世界之前、或者在向他的幻想创造出来的神拜倒之前创造形象。

费尔巴哈已经指出："当人建筑一座房子时，他先有一个观念、一个映像在头脑内，然后照样建筑……人建筑房子也一定有个目的，他或是要建筑一座住房，或是园亭，或是工厂……这种目的便决定了我在脑中所构成的观念。"❸ 然而费尔巴哈之所以需要这一观察仅仅是为了考察人如何以他自己本身的属性创造出上帝－造物主、宇宙的创造者的形象。总而言之，费尔巴哈虽是从自然人出发，而他的这一观察却沉湎在关于一般人的抽象空谈中去了。

车尔尼雪夫斯基远较费尔巴哈更为接近劳动群众，他对作为任何人类活动和整个人类生存基础的劳动并未置之不顾，他正是以这种观点考察黑格尔美学中的美的定义之一的。他在学位论文中写道："……渴望观念与形象一致是一切技艺的形式的基础，这也就是渴望创造和改善一切产品或制品。"❹ 由此可见，就根本特点来说，艺术正像任何其他劳动一样，同样是一种劳动，任何劳动必须具备的条件是创造被创造物的形象（不问它是桌子、是图画还是抒发隐秘感情的诗篇）的想象与该物的目的、用途符合。车尔尼雪夫斯基本人就

❶ 《资本论》，人民出版社，一九五三年，第一卷，第一九二页。
❷ 《马克思恩格斯文存》，卷二（七）一九三三年，第一五七页。
❸ 《费尔巴哈哲学著作选集》，下卷，第六二七页。
❹ 《生活与美学》，人民文学出版社，一九五七年，第九〇页。

强调过这一点，他说："美，作为观念与形象的一致，在美学的意义上决不是艺术所特有的特性，"[1] 亦即在所谓优美艺术的意义上，而不是在实用艺术和一般手工艺品的意义上。

但是，车尔尼雪夫斯基并未给自己提出任务（而且也不可能再提出它）来彻底研究，如何把在劳动过程中发展起来的幻想转移到要求从艺术上掌握的对象上。不过，他感觉到，这里有规律性的联系，在继续上引的思想时写道："……我们已经注意到在这句话（观念与形象的一致）中，重要的是'形象'这个字眼，它告诉我们艺术不是用抽象的概念而是用活生生的个别的事实去表现思想，当我们说艺术是自然和生活再现的时候，我们正是说的同样的事。"[2]这之所以可能，是因为形象是外在世界诸对象的个别性和具体性的反映，正像再现一样："……在自然和生活中没有任何抽象地存在的东西，那里的一切都是个别的、具体的，再现应当尽可能保存被再现的事物的本质……因此，艺术的创造应当尽可能减少抽象的东西，尽可能在生动的图画和个别的形象中具体地表现一切。"[3]

由此可见，车尔尼雪夫斯基不仅抓住艺术地掌握世界与实践－精神地掌握世界在原则上的共同性，而且把这些掌握理解为客观世界具体性的反映。后一点对于奠定艺术是生活的再现的哲学根据来说是极其重要的。列宁在叙述车尔尼雪夫斯基的唯物主义时指出，在他看来："思维规律不是只有主观的意义，也就是说，思维规律反映对象的真实存在形式，和这些形式完全相似，而不是不同。"[4] 这些话是在谈到车尔尼雪夫斯基为他的学位论文第三版所作的《序言》时说的，这些话毫无疑问是指车尔尼雪夫斯基的结论，这个结论把艺术形象看作是"生活的形式"的反映，[5] 生活的具体性和个别性的反映。这样，车尔尼雪夫斯基就把艺术形象的概念放到唯物主义基础上。由此就可得出他的这一公式的全部意义：艺术以生活本身的形式反映生活。这是别林斯基的论题——艺术是现实的再现，是复制的、仿佛重

---

[1][2][3] 《生活与美学》，人民文学出版社，一九五七年，第九八页。
[4] 《列宁全集》，人民出版社，第一四卷，一九五七年，第三八二页。
[5] 《生活与美学》，第一〇一页。

新创造的世界——的哲学根据。

由车尔尼雪夫斯基发见的艺术（作为再现）与一切劳动之间的深刻联系使得他在一定程度上克服过去所有的唯物主义、包括费尔巴哈唯物主义的直观性。马克思在他的《关于费尔巴哈的提纲》中曾经指出这种形而上学唯物主义的主要缺点。马克思在那里写道："结果竟是这样，和唯物主义相反，能动的方面却被唯心主义发展了，但只是抽象地发展了，因为唯心主义当然是不知道真正现实的、感性的活动的。"❶ 车尔尼雪夫斯基与费尔巴哈不同的是，他对黑格尔的辩证法怀着深厚的兴趣，因此不能不对它的哲学的"能动的方面"努力进行唯物主义的改造。

黑格尔并不倾向于使创造性的幻想具有绝对的独立性并且同现实脱离，照黑格尔看来，幻想的创造活动取决于才赋和掌握现实的意向，牢固的记忆力，对外在世界的准确的知识，熟知人的内心生活，善于通过具体容貌和个性化的现实去思考、认识自己对象的内在合理性，以及能够体验上述全部素材，使它成为自己的、也就是创造着的主体的财富。

黑格尔的唯心主义在这里不仅表现在他让幻想去揭示出现实中的"合理性"，亦即那个"绝对精神"的表现。他在把幻想提出来作为"杰出的艺术本领"时，一开头就预先规定道："……我们同时注意不要把和纯粹消极的想象力量混为一事。幻想是创造性的。"❷ 由此可见，在黑格尔看来，在艺术创作之外，没有也不可能有创造性的幻想、创造性的想象；他使劳动失去创造和创造性的幻想。马克思虽然指出过，黑格尔把"人的自我产生看作过程"，而把人本身"看作他本人劳动的结果"。可是，马克思同时又写道："黑格尔知道并且承认的只有一种类型的劳动，就是抽象-精神的劳动。因此，黑格尔把本来是构成哲学的本质的东西——也就是知道自己的人的自我异化看

❶ 《马克思恩格斯全集》，第三卷，第三页。
❷ 黑格尔：《美学》，第一卷，第三四八页。

作是劳动的本质。”❶ 同样地，黑格尔也把创造性的想象看作是艺术家的自我异化：如果说在黑格尔看来，一个古希腊人拥有丰富的想象，那并不是因为他的想象在劳动过程中获得发展，而是因为他的艺术想象借助于他内心发展着的“绝对精神”的力量从劳动的简单产品中就可以创造出艺术作品，在上面刻下他的创造性的精神实质的印记。简单的体力劳动本身永远不会超过为有用目的服务的“消极的想象”。既然黑格尔始终是一个唯心主义者，他就不能克服康德、随后是席勒的美学所特有的创作和劳动的分家。

车尔尼雪夫斯基看到了唯心主义美学的这一根本缺点，他力图加以克服的不单是这个问题上面的唯心主义，而且是费尔巴哈的直观的观点。

费尔巴哈在《基督教的本质》中提出幻想能力局限性的思想来证明上帝是人的想象创造出来的。他写道：“……幻想之区别仅仅是量的区别……上帝具有人所有的一切，只是，在规模上远远大于后者……”❷ 费尔巴哈既然断言，任何幻想除了反映物质世界之外，不能创造出质上不同的某种事物，他是正确的。不过费尔巴哈并没有比这个结论更进一步。

车尔尼雪夫斯基接受上引的费尔巴哈的思想，并且把它应用于证明生活对艺术的优越性：“……艺术作品在轮廓的美上决比不上活人的面孔……‘创造性的幻想’的力量是有限的，它只能融合从经验中得来的印象；想象只是丰富和扩大对象，但是我们不能想象一件东西比我们所曾观察或经验的还要强烈。”❸ 对幻想的这种说明是对它的唯物主义的说明，车尔尼雪夫斯基把它应用于艺术上面，正像费尔巴哈之把它应用于宗教上面一样。幻想在艺术中只能再现现实，并创造出“形式上新颖的某种事物”❹。车尔尼雪夫斯基说，要反对这一点除非根据要使艺术比现实更完美，更高的潜在的唯心主义的

---

❶ 《马克思恩格斯早期著作集》（俄文版），一九五六年，第六二七——六二八页。
❷ 《费尔巴哈哲学著作选集》，下卷，第二五四——二五五页。
❸ 《生活与美学》，第六五页。
❹ 同上，第一〇五页。

要求。[1]

但是，车尔尼雪夫斯基并不局限于此。想象虽然无力越出生活的范围，却可以从这一反映的因素创造出“形式上新颖的事物”[2]，光是这一点就已经指出车尔尼雪夫斯基发现在艺术作品与任何劳动产品之间的联系。车尔尼雪夫斯基在学位论文中提出这一关联来反驳唯心主义美学据以把建筑归入优美艺术的那种原则。

他写道：“人们会说：建筑创造了以前自然中所没有的新的东西，建筑完全改变了它的材料，而人类的其他生产部门却保存着它们的材料的原形。”[3] 在这反对意见里不难察觉生硬地区分“创造性的幻想”和“消极的想象”的原则，我们看到，使艺术与劳动分家的这个原则是黑格尔紧随着康德之后提出来的。车尔尼雪夫斯基坚决反对这一唯心主义的原则：“……不，人类活动的很多部门在这一点上是与建筑并无二致的……养花或园艺把‘粗糙的原料’加以改造，精制，是和建筑如出一辙的。工业也可以说是如此，在对美的渴望的巨大影响之下，工业创造了，比方说，织物，自然界没有提供任何类似织物的东西……”[4]如果我们记得，车尔尼雪夫斯基把作为观念与对象的一致的美看作任何劳动的潜在属性，那么由此可以得出结论：一般说来，任何劳动都有创造性，创造出本质上新的、自然界没有与之相应的东西。车尔尼雪夫斯基是这样说的：“……自然中没有什么东西可以来和刀子，叉子，呢绒，钟表相比……”[5] 在这一点上，自然中当然没有什么东西与艺术品类似，即使艺术品是再现现实的，因为自然并不创造它们，它们是人类劳动的产品。

根据车尔尼雪夫斯基对幻想的创造本质的这种理解，会把幻想截然分成真正创造性的幻想和闲散的幻想——“败坏性的想象”，后者产生在一方面是穷奢极欲、另一方面是饥寒贫困统治着的地方，产生在人们由于现实生活贫乏而幻想的地方。车尔尼雪夫斯基在谈到闲散

---

[1] 参阅《生活与美学》，第九三、一九页。

[2] 也就是自然中没有直接适合的东西，不问它是幻想的事物——上帝、精灵等等（这个方面已由费尔巴哈指出），还是最初在想象中发生的人类劳动的产物。

[3]、[4] 《生活与美学》，第六二页。

[5] 同上，第六四页。

的幻想时只能是指宗教的幻想，不过在他谈到这个题目的全部言论中，他首先暗示的正是这一点。在这里他宣扬费尔巴哈的著作，这些思想在费尔巴哈著作中是发挥得淋漓尽致的，并且是直接反对宗教的。不过，车尔尼雪夫斯基当强调幻想在艺术创作中的必要性时，在学位论文中写道："诗人的创造力的活动范围不会因为我们对艺术本质的概念而受到多少限制。"❶ 车尔尼雪夫斯基的这个信念是同他对艺术是现实的再现的理解有直接联系的。

费尔巴哈在把艺术与宗教作对比时指出，"产生艺术的，是那种以此岸生活为真实生活……的感情，"❷ 在另一处地方，像上面已经探讨过的那样，他又指出，艺术并不要求把自己的作品看作现实。由此我们遇到费尔巴哈的这样的论题："艺术只能表达真实的东西……"❸ 换句话说，艺术并不要求把自己的作品看作现实，而只能以它描写的真实发生作用；艺术就其本质来说是真实的，宗教就其本质来说则是虚伪的。

车尔尼雪夫斯基就是遵循费尔巴哈的类似的言论的，他认为，艺术中幻想的作用从属于"诗创作的目的，对创作要求的是真实地再现生活的某个方面，而不是任何个别的情况"❹。这里重要的首先是对忠实地再现的要求：艺术中的幻想愈是创造性的，能够创造艺术作品的，它就愈是深入 生活的真实，成为这一真实的反映。❺ 因此车尔尼雪夫斯基仍然是独立地——现在已经在另一个方面——强调艺术中幻想的创造性实质与劳动过程的关系，列举整个地从生活中直接取材而创作出来的艺术作品作为例子。在这里幻想仿佛全然不为诗人所需——生活本身酝酿了艺术作品。不过车尔尼雪夫斯基指出，正是为

❶ 《生活与美学》，第一〇五页。

❷ 《费尔巴哈哲学著作选集》，上卷，第一〇五页。

❸ 同上，第一〇六页。

❹ 《生活与美学》，第一二〇页。

❺ 别林斯基在分析类似小亚杜耶夫这样的性格时根据下列特征拿创造性的幻想同闲散的幻想互相进行对比："在一切心灵机能里面，他们最发达的是想象和幻想，可是这不是诗人借以创作的幻想，而是使人宁愿享受生活福利的梦想而不愿享受实际生活福利的那样一种幻想。"（译文转引自《别林斯基选集》，时代出版社，第二卷，一九五二年，第四六六页）

了保存被描写事实的性质才需要幻想的参预，他下结论道："……我们已经指出了这些关系中（诗人和他的创作材料）对于诗人的独立性最为不利的一种，而且认为按照我们对艺术的本质的观点来看，艺术家在这方面并没有失去那不是特别属于诗人或艺术家，而是一般地属于人及其活动的主要性质——即是只把客观现实看作一种材料和自己的活动场所这一最主要的人的权利和特性。"❶

总之，照车尔尼雪夫斯基看来，艺术形象是"复写"，是在人的全部精神力量和机能、包括理智的必定参预下，由创造性的想象创造出来的、外在世界的反映。作为艺术形式的艺术形象与人在劳动过程中创造的任何事物的形象在原则上是一点没有差别的。前者和后者都具有创造性质和审美本质。艺术中的艺术形象并不是以形式、而是以实质与宗教形象相区别：艺术形象并不要求把它当作现实，因此它的力量在于它对生活的真实和忠实，而宗教中的形象却是单单寄托在对生活的认识上，并且借信仰的力量来保持不可实现的、幻想的事物。艺术形象具备深刻地认识、说明现实的一切可能（特别是在文学中），因而与掌握世界的科学方法相接近，车尔尼雪夫斯基说，艺术是在说明世界的时候获得科学的意义的。

以生活的真实武装起来、并且为了改造生活而同劳动和科学的全体人士一起积极地干预生活的艺术家——这就是车尔尼雪夫斯基的理想。幻想在艺术中反映生活的真实愈是彻底，它就愈是丰富有力，它就获得愈多的具有创造的——真正创造性的——性质；艺术再现生活愈是忠实，它在社会生活中就愈能起到重大的作用，——这就是在这里叙述的车尔尼雪夫斯基观点的直接结论。

二

把艺术看作是现实的再现的观点有着许多世纪的历史，而且还是从亚里士多德开始的。车尔尼雪夫斯基以为它的创始人是德谟克利特，而莱辛则是它的最大的捍卫者。黑格尔在《美学讲演录》（即中译《美学》——译者）中紧随康德之后十分轻视再现说，把它归结

❶ 《生活与美学》，第一〇六页。

为在廉价地伪造自然的确切意义上的对自然的模拟。他写道，这样伪造全然是多余的事（艺术在这里敌不过自然的竞赛），它贬低艺术，欺人耳目，一旦骗术揭穿反而惹人厌恶。

车尔尼雪夫斯基揭穿这种在批判再现说时玩弄的唯心主义把戏。如果再现说的实质在于对外表的浮面摹写，那么这种批判会完全是正确的。往往有一种肖像与原物逼真到令人厌恶的地步。然而这里的过错全然不在再现说，根据再现说，肖像应该抓住本质特点、原物的精髓，如果只是传达出“细枝末节”，而整个说来“肖像上的面貌画得丑陋、无表情、僵死”，那是对这一学说的歪曲，因而，真实地再现就为对真相的歪曲所代替。[1]

但是，车尔尼雪夫斯基可不能简单地回到把艺术看作生活的再现的观点，并且以此限制自己对黑格尔美学的批判。这将意味着干脆放弃这一批判。

我们看到，车尔尼雪夫斯基关于艺术形象是“生活的形式”的反映的论点对于奠定再现说的唯物主义的根据具有多么重大的意义。这个论题不仅同费尔巴哈的唯物论、而且同黑格尔的类似下列的原理有关：“艺术的基本要素就是艺术把它在自然中找到的形式作为自己基础的那种情况。因为艺术是用外在现象的形式，也就是用自然现象的形式来描写自己的对象的”[2]（重点是作者所加）。在黑格尔那里，反映被取消掉了，因为“外在现象的形式”并非艺术所描写的那个对象的形式——他有他所认为的渊源于“绝对精神”的“自己的对象”。不过，这个唯心主义观念是值得我们从其中抽出真理来的，而车尔尼雪夫斯基也正是这样做的。

车尔尼雪夫斯基完全采取同样做法，他并不规避受到黑格尔批判的“模拟说”的另外一个方面。黑格尔说，如果提出艺术的主要目的是模仿，那么问题就不在于所应模仿的东西有怎样的性质，而仅仅在于关心模仿得是否正确。艺术的富于内容的目的就将变得毫不重

[1] 车尔尼雪夫斯基在这里几乎是逐字逐句重复别林斯基在他的最后一篇俄国文学概观中的话（参阅上引《别林斯基选集》，第二卷，四一六页）。

[2] 《黑格尔文集》（俄文版），第一二卷，第四九页，参阅《美学》，第一卷，第五四页。

要，或者根本消失，艺术就将降低到纯粹形式活动的水平，而同时在艺术中主观趣味开始取得支配地位。[1] 正确地指出再现说在概括艺术本质方面之不足和由此而来的一些形式主义的后果（为再现而再现），这种正确看法为车尔尼雪夫斯基全部接受，不过是根据自己的观点来接受的。

车尔尼雪夫斯基不止一次地在学位论文中强调"'艺术是现实的再现……'这句话只规定了艺术的形式的原则"[2]，这个说法"确实还需要加以补充，才能成为一个完满的定义"[3]。他可能会进一步提出黑格尔提出过的同一问题："艺术的内容究竟是什么？为什么目的要把这内容体现出来？"[4] 不过车尔尼雪夫斯基有不同的提法，这是根据我们在上文探讨过的，那种对掌握世界的形象方法的说明而来。如果在黑格尔看来，构成艺术形式的感性直观是由绝对精神在它发展的一定阶段产生的，因而艺术形式原来不过是艺术所固有的形式，那么在车尔尼雪夫斯基看来，这种形象地反映现实的形式则是任何劳动、包括艺术家的劳动所固有、也是宗教所固有的普遍形式。

他正是从这个观点强调艺术的这一形式的相对特性（以有别于，譬如说，科学的思维形式占统治的哲学），[5] 并提出艺术的内容问题。艺术内容确实具有某种特性，使得艺术不会同人类活动的其他领域相混淆，使得艺术同宗教根本对立，并能作为艺术而存在。

艺术内容——社会现象——的问题只有根据历史唯物主义才能得到解决，历史唯物主义为了解一切社会现象的本质提供唯一正确的钥匙，它把反映论应用于一切社会现象。在这里首先是不能把这个问题看作一般的内容问题：反映社会存在的一切社会意识形态的社会内容不能不是共同的，虽然各种社会意识形态的对象对于每一形态来说是

[1] 参阅黑格尔：《美学》，第一卷，第五二页。

[2][3] 《生活与美学》，第九三页。

[4] 《黑格尔文集》，第一卷，第五四页。

[5] 别林斯基发现，形象形式的这一特性对于科学来说同样是相对的："人们说，科学需要理智和判断，创作则需要幻想，可是，难道艺术就不需要理智和判断吗？学术家没有幻想能行吗？不对的！事情是这样：在艺术中起着最积极和主导的作用的是幻想，而在科学中，则是理智和判断。"（译文转引自《别林斯基选集》第二卷，第四一八页）

特殊的。仅此一端也就说明，为什么各种社会意识形态就其对社会影响来说有着一致和差异，为什么在其社会作用上的那个一般和特殊的辩证法长久以来就是困扰人类杰出智慧的一个哑谜。

例如，别林斯基在他最后一篇年度文学概观中仿佛发表了自相矛盾的见解。当他写道，一方面“哲学家用三段论法，诗人则用形象和图画说话，然而他们说的都是同一件事”❶；另一方面——“艺术首先必须是艺术”，也就是提供“形象和人物”，提供“典型的东西”，“然后才能够是在特定时期中的社会精神和倾向的表现”❷。在第一种和第二种情况中，别林斯基讨论了艺术的内容因素，不过前者讨论的是普遍的因素，接着讨论的是特殊的、对艺术来说是特有的因素。实际上，别林斯基是没有矛盾的：在第一种情况中讨论的是艺术的社会内容（“同一件事”），在第二种情况中讨论的是它的对象（“人物”，“典型的东西”，说得精确些就是典型人物）。不过问题是由别林斯基刚刚提出的，它的解答刚刚在模糊地揣度。例如，别林斯基把“审判案件底翔实的记载”同小说比较：即使审判案件本身具有小说的趣味，不过从这个案件创造出小说的只有这样的人，他能够“借思想之力洞察案件底内部本质，猜透促使人物这样行动的那秘密的灵魂冲动，把握形成这些事变底核心的那案件底要点，赋予这些事变以统一的、完全的、整个的、锁闭在自身里面的意义。而这一点，只有诗人才能够办到”❸。换句话说，审判案件可以成为小说，因为诗人在其中看到了对艺术来说是特有的对象，并且加以揭示，然而审判长却是拘囿于自己的客体在法律面前有罪还是无罪的证据。不过别林斯基在这里并没有从自己的议论中做出这样的结论，虽说他接近这个结论，并且实际上正是在这上面建立了自己的批评。

车尔尼雪夫斯基跟这个结论接近得多，他力图奠定它的哲学根据。

车尔尼雪夫斯基提出下列假设：“……艺术的范围……包括现实（自然和生活）中一切能使人——不是作为科学家，而是作为一个

❶❷ 《别林斯基选集》，第二卷，第四二九、四一五页。
❸ 《别林斯基选集》，第二卷，第四一五页。

人——发生兴趣的事物；生活中普遍引人兴趣的事物就是艺术的内容。"❶（重点是引者所加）在这里他把"生活中普遍引人兴趣的事物"列入"艺术的范围"（也就是它的对象）和"艺术的内容"。这不仅是术语的混乱——这是由于车尔尼雪夫斯基不理解艺术的社会内容是物质社会关系的反映这一事实，然而，车尔尼雪夫斯基事实上把艺术的对象和内容区分开了，因而对于它们的唯物主义的解释作出许多贡献。

车尔尼雪夫斯基在这种情形下把艺术的对象称作艺术的内容，同时直截了当地提出它的特性的问题："也许极严格地考察艺术和哲学、历史、叙述科学的关系将能证明，就是在我们宽广的定义内，也可以相当精确地按内容把艺术同人类精神的其他类似方面区别开来。"❷ 这样的有系统的比较，车尔尼雪夫斯基并没有进行，不过对这种比较的暗示在学位论文中是有的。他写道："艺术对生活的关系完全像历史对生活的关系一样；内容上唯一的不同是历史叙述人类的生活，艺术则叙述人的生活，历史叙述社会生活，艺术则叙述个人生活。"❸因此，艺术以人的个人生活作为自己的特殊对象。

这话不完全确切。别林斯基早在一八四三年概观中就写道："因为真实的人居住在地球上和社会上，而不是在半空中……那么自然，当代作家描写人们时也一起描写社会。"❹ 车尔尼雪夫斯基毫无疑问意识到他的公式不尽恰当（"普遍引人兴趣的事物"，"人的个人生活"），因而探求更精确的公式。"普遍引人兴趣的事物"这一术语本身也许是从黑格尔那里借用来的——在《美学讲演录》中经常把人类的兴趣作为艺术对象来讨论。不但如此，黑格尔自己把"具有具体的精神世界及其主体性的人，就是人的完整的个性，也就是性格"❺，当作他的对象列入艺术中心。同样地，车尔尼雪夫斯基所说的"普遍引人兴趣的事物"是指的引起一切人的兴趣的事物，不管

❶ 《生活与美学》，第九七页。

❷❸ 车尔尼雪夫斯基：《美学论文集》，苏联国立文学出版社，一九五八年，第一六〇、一七〇页。

❹ 《别林斯基全集》，第八卷，第八二页。

❺ 参阅黑格尔：《美学》，第一卷，第二九二页。

他们的专业的（科学的，职业的，宗教的等等）兴趣如何，而这样的对象只能是人本身。但是，对人的本性的黑格尔的理解（即使黑格尔也承认“每一个个人，不管他怎样转来转去，他总隶属于一定的社会组织”❶），当然不能使车尔尼雪夫斯基满足，他也不能拘囿于费尔巴哈在这个问题上的观点。

车尔尼雪夫斯基相当迅速地——在一八五六年——就已经找到艺术对象的精确说法。在他为青年们写的论普希金的小册子中他写道：“……学术论著叙述着实际上发生过的事件，并且描写过去和现在实际上存在的对象；而美文学作品以活生生的例子向我们描写和讲述，在各种环境中，人们如何感觉，如何行动，这些例子大部分是由作家本人的想象所创造的”❷（重点系引用者所加）。环境中的人——这就是艺术的对象。使人注意的是，这种说法与恩格斯关于现实主义的公式有其相似之处，这个公式也谈到艺术的对象——环境中的性格❸。不过，问题当然不在说法，而在它的实际内容，在于如何理解人与环境的本质。

费尔巴哈把肉体和灵魂一致的人放在自己的哲学的首要地位，他对于车尔尼雪夫斯基就像对于别林斯基一样，发生过最强烈的影响。不过在这个问题上，费尔巴哈对车尔尼雪夫斯基极少有所帮助。马克思写道：“费尔巴哈把宗教的本质归结于人的本质，但是，人的本质并不是单个人所固有的抽象物，实际上，它是一切社会关系的总和。”❶这些关系的总和极为复杂，为了洞察它，首先必须区别出支配的物质的社会关系，把精神事物看作它的反映。大家知道，这个伟大的发现是由马克思完成的。

车尔尼雪夫斯基是从人本主义观点出发的；在他看来，人对真实和善良、对改善生活、对美的渴望等等——都是人类本性的自然渴

---

❶ 黑格尔：《美学》，第一卷，第二四一页。

❷ 《车尔尼雪夫斯基全集》，苏联国立文学出版社，一九三九——一九五五年，第三卷，第三一二——三一三页。

❸ “……现实主义是除了细节的真实之外，还要真实地再现典型环境中的典型性格。”参阅《马克思恩格斯论艺术》，人民文学出版社，第一卷，一九六〇年，第六页。

❶ 《马克思恩格斯全集》，第三卷，第五页。

望，妨碍这些渴望的是，人为的、硬加给人类的任性与恶习——对奢侈、懒散、徒劳无益的空想、宗教的幻想等等的渴望。车尔尼雪夫斯基也是一位启蒙主义者，在他看来，社会的进步取决于知识的发展。以人本主义和启蒙主义的观点当然不可能理解人的真正本质和历史的基本规律。

不过，车尔尼雪夫斯基活动的时代，西欧刚刚经历了伟大的阶级斗争，俄国农民起义已经迫近，另一方面，社会的结构开始成为研究思考的对象，人们正在竭力理解它的历史并为阶级社会的矛盾指点一条出路。因此，车尔尼雪夫斯基是以劳动者反对剥削者的阶级斗争的精神来理解人的“自然的”与“人为的”愿望之间的矛盾，而决定社会发展的知识，在他也是首先暗示着从阶级压迫之下解放劳动者的途径的知识。作为一个坚定的革命者，他认为这条途径就是劳动群众的革命。车尔尼雪夫斯基的革命乐观主义便是由此而来的，他相信人类伟大与自由的未来，并且站在这种符合历史主义精神的角度来认识人类的过去和现在。也正由此产生了车尔尼雪夫斯基在艺术对其对象的关系的观点上的历史主义精神。

艺术特性问题并不是单单依靠艺术同科学、宗教、道德等等进行一些对比就能解决，而是首先要说明有关艺术单独历史发展的特殊规律。一切常规的理论都忽视问题的这一方面，因此不但无力解决、而且也无力提出艺术的特殊性质问题。

黑格尔在美学方面的伟大功绩在于，他历史地对待艺术，并且把在巨大历史时期运动中的人的性格放在历史的首要地位。因此，黑格尔提出艺术对象变化的规律性问题，并且也提出艺术的繁荣期或是衰落期的原因问题。他涉及的方面很广，特别是他对古代的完整性格和资本主义时期的支离破碎性格作了深刻分析。不过，由于他始终是一个唯心主义者，他不能发现这些性格变化的规律。根据他的图式，这条规律是由“绝对精神”的发展所决定的：当“精神”已经具体得可以把它体现于形象（美的理想），但却还没有普遍得可以把它表达在宗教观念和以后的概念上的时代，艺术得到了繁荣。由此产生了艺术衰亡和它在所谓“纯粹”思维中消失的前景。诚然，黑格尔本人没有从他

的图式做出这样的合乎逻辑的结论，并且表示“希望艺术还会蒸蒸日上，日益趋于完善”❶。不过，他把克服艺术衰落的主要原因——他的同时代人的支离破碎性——寄托在他的“纯粹”思辨哲学上，这样就在事实上放弃了这一实质上是实际的和革命的任务的解决。

车尔尼雪夫斯基十分明白历史地对待艺术的观点的全部意义。他在一八五四年写道，没有对象的历史就不可能有它的真正的理论，反过来说也是一样——没有理论也就没有被理解的历史科学❷；总的理论原理必须以历史内容作为它的基础。因而车尔尼雪夫斯基对黑格尔的艺术的历史观念并没有置之不理，而是力图改造它，使它适合自己的社会史和艺术史的观念。

首先，车尔尼雪夫斯基坚决反对从黑格尔的图式产生的把艺术消溶于哲学的前景的做法。他在学位论文中写道：“实际上人的思想的发展毫不破坏他的美的感觉。”❸ 而主要之点是——在对待有关艺术对象这个问题上他是根据不同原则的。

黑格尔断言，艺术的内容是美。车尔尼雪夫斯基对这个论点的批判的意义在于摧毁黑格尔的美学体系，根据这个体系，真正的美其实只存在于艺术，而在现实中它只是处于被物质性弄得黯淡无光的、偶然的状态中。因为照黑格尔看来，美并不光是对象和人物的品质，而是在有意识的艺术作品中表现得比在生活里更为充分的美的理念。这样一来，黑格尔自己毁坏了自己一个出色的思想，即艺术繁荣所必要的、艺术的美的对象是历史地产生的。他以艺术中“美的理想”的历史替换了真实的人的历史发展，结果在他看来，在英雄时期生活着的希腊人，比如，除了他们被荷马描写以外，从这个观点来看并不引起重大的兴趣。

车尔尼雪夫斯基指出，艺术的对象——在自己生活环境中的人——并不是美的概念所能囊括无遗的。但是由此不能得出结论说，车尔尼雪夫斯基把美的标准从艺术中排斥出去。他毫无疑问要求艺术作品像任何人工制品那样具有优美的形式。他并不忽略美的标准，并

❶ 黑格尔：《美学》，第一卷，第一二七页。

❷ 参阅车尔尼雪夫斯基：《美学论文集》，苏联国立文学出版社，一九五八年，第三一八页。

❸ 《生活与美学》，第三三页。

且把它应用于艺术的对象：人在生活中必须是美的，只有这样艺术才能够达到充分的繁荣，不过这并不取决于艺术，也不取决于形象思维的发展水平❶，而是取决于那种生活，取决于那种环境和社会关系，照车尔尼雪夫斯基看来，这些正是促进本身是美好而高尚的人类天性的优良或不良的条件。由此也可看出，车尔尼雪夫斯基由于他的学位论文题目的容量有限，因而不能加以揭示的艺术对象历史发展的概念，在一八五四年纪念贝尔格的《各族人民之歌》一文中有着详尽的描述。

题目选择本身在这方面是有重要意义的：车尔尼雪夫斯基选取了那个黑格尔认为是不可逾越的艺术顶峰的人类历史上富于诗意的时期。而且，更为重要的是，车尔尼雪夫斯基拿黑格尔的辩证法来反对他的体系，反对他的艺术发展的图式。关于黑格尔他写道："本世纪最伟大的思想家之一说出了一种思想——在形式上发展的高级阶段与全不发展的阶段相符合时，在内容上两者有本质的区别。"❷ 车尔尼雪夫斯基的这个否定之否定法则直接为他的社会主义的（尽管还是空想的）理想服务：他继续写道："这样的思想应用于历史显然是完全正确的。现在我们看到，历史发展的终极结果在于民族的全体成员最紧密地结合成一个坚固的精神整体。文明以前的人们状况也是这样。"❸由此可见，历史是从原始共产主义经过阶级斗争走向高级共产主义。即此一端，就已排除艺术衰亡的前景，排斥艺术在古代达到的水平之不可逾越性。

车尔尼雪夫斯基强调指出，文明的产生是有其必然性的，而且"伴随而来的并不单是有利的一面"❹。一旦人民遭到奴役，民间诗歌也就枯萎了，"文明最初仅仅存在于社会上最强有力的高级成员中间"❺。不过，对这一点表示惋惜是毫无用处的——车尔尼雪夫斯基暗示说，必须为未来而斗争，这将使民间诗歌繁荣昌盛，而民间诗歌就是由已经"文明化了的人士"的艺术在许多世纪里的全部发展而丰富化的，这些人士在创造艺术时是考虑到"精神上的多样性"，

❶ 为了产生艺术，当然需要想象发展到一定水平，不过，艺术的繁荣时期却不是这一前提来决定它们的。

❷❸ 《车尔尼雪夫斯基全集》，第二卷，第二九五页。

❹❺ 同上，第二九七页。

“思想感情的复杂性”，个性特点等等的。

当然，车尔尼雪夫斯基并不理解，也不可能理解资本主义社会里艺术发展的全部复杂性。不过，毫无疑问的是，车尔尼雪夫斯基察觉到阶级社会中艺术繁荣时期同反对“文明”的“不利”的一面、也就是反对阶级压迫和民族奴役的伟大的民族解放运动之间的关系。“只有在人民群众……为强大而高贵的情操所激动的地方，只有借人民的力量完成伟大的事变的地方，才出现丰富的民间诗歌”❶。车尔尼雪夫斯基的这些言论毫无疑问是针对阶级社会的艺术而发的，针对尽管较为复杂、却是反映着民族运动的已经“文明化了的”艺术而发的。这里就是他的艺术发展的观念同黑格尔的深刻区别所在。

因此，车尔尼雪夫斯基按照自己的方式，以革命民主主义和社会主义的精神改造了黑格尔的艺术发展的观点，并且认真地研究了黑格尔的这一富有成效的思想，即真正的艺术，它的发展，它的繁荣和衰退的各个时期，决定于人类性格的素质，从广义上讲，决定于它的对象的素质，决定于艺术和它的对象的关系。但是，车尔尼雪夫斯基还不能揭示出重大历史时期的性格的特定类型的基本的、社会经济的原因。关于这一点，把车尔尼雪夫斯基的思想和马克思关于这方面的言论作一番比较，就是一个绝好的说明。

马克思写道：“关于艺术，大家知道，它的某些繁荣时代并不是与社会的一般发展相适应的，因而也不是与那……社会物质基础相适应的。”❷ 车尔尼雪夫斯基也大致上懂得这一点，他写道：“一个民族的民间诗歌发展程度，既不是由他们文学上随之而来的繁荣，也不是由他们的幸福生活所决定的。”❸ 车尔尼雪夫斯基关于古代民间诗歌的许多论断，和马克思在《政治经济学批判导言》中所写的关于古代艺术的话是相吻合的。例如，车尔尼雪夫斯基谈到，“民间诗歌只是属于人民生活的婴儿时期的东西”，它并不是在一切民族那里都非常繁荣，而只是“在那些精力充沛、朝气蓬勃的民族那里，在那些

❶ 《车尔尼雪夫斯基全集》，第二卷，第二九五页。
❷ 《马克思恩格斯论艺术》，第一卷，第一九四页。
❸ 《车尔尼雪夫斯基全集》，第二卷，第二九四——二九五页。

充满沸腾的生活、真挚的情感、人的尊严和高尚精神的民族那里”，因而，民间诗歌在他们那里“渗透着美的一切因素”；最后，古代民间诗歌是“过去的婴儿时期的余波，对这个时期的回忆是愉快的、美妙的，但是我们要想返回到这个时期却是不可能的，而且即使可能，那丝毫也不是愉快的”。❶ 但是，对幼年期的这种魅力的原因，更广泛些说，对那些比较便于促进艺术繁荣的人类性格类型形成的根本原因，车尔尼雪夫斯基并不十分清楚。

一方面，车尔尼雪夫斯基认为这些原因是宗法制的生活，是那物质生活尽管贫困但却摆脱剥削的社会关系；而另一方面，则是那些“寓于我们的道德体系的本质”中的“美的因素”，这些因素不仅在宗法制度的条件下，就在“文明”的条件下也是在发展着的。不仅如此，当能够破坏人的本性的“不利情况”消除后，只有文明才能充分发展这些“美的因素”。换句话说，社会关系只会促进或阻碍人的美好与高尚的自然本性的显现，而不能够使它形成。车尔尼雪夫斯基作了许多出色的推想，但是他却力图求助于人本主义来解释他所了解的事实和现象。

马克思指出，在这里，解释的困难不在于要弄清艺术从具体的社会条件中的每个飞跃，而在于“对这些矛盾作一般的理解”❷，这些矛盾是社会的发展和艺术的发展的矛盾。因此，对艺术的唯物主义的解释，必须要揭示出基于社会经济机构而且决定艺术盛衰规律性的普遍规律。这一规律，马克思在他的许多言论中都已从本质上揭示出来了，尽管这些言论有时和艺术并没有直接的关系。❸ 马克思说，哪里生产方式的目的是生产财富，而不是人的需求，那里人就从属于财富，而且整个社会越富，他就越穷。相反，在人作为生产目的社会里，一切社会财富都成为他的财富，成为他的人的本质的财富，他的力量和能力的财富。显然，前一种经济关系的类型，使人贫困化，它不能促进艺术的繁荣，因为艺术失去了本身真正美好的对象，在这种情况下，只

---

❶ 《车尔尼雪夫斯基全集》，第二卷，二九四——三〇八页。

❷ 《马克思恩格斯论艺术》，第一卷，一九五页。

❸ 在一八五七——一八五八年的《经济学手稿》里比较集中地阐明了这一规律。

有在反人类的社会关系的面前捍卫人，艺术才能具有崇高意义。

马克思把生产关系和它的目的划分为三种基本类型。第一，在古代村社的关系形式中，生产是原来闭塞的、一定的经济和精神的生活的再生产。这种生活是以人为目的的。“这里，在一定集团范围内，可能有显著的发展。可能出现伟大人物，但是，在这里，无论个人和社会的自由的和充分的发展，都是不可想象的”。[1] 这便是为什么“人类的童年”只是看起来比现代世界要崇高些。“而从另一方面说，古代世界在这一切方面、即在人们力图寻求完备的方式、形态以及预先规定的约束方面，确实较现代崇高。古代世界使人们在局限的观点中获得满足。”[2]

第二，资本主义生产第一次打破了过去形形色色的闭塞性，不断扩大对外在世界的控制，在掌握自然、创造实物和发明上，人越来越展现出自己的本质；但这里“生产是作为人的目的，而财富则是生产的目的”。这里，“这种人类内在本质的充分显露，表现得极端空虚，这种普遍的物化（vergegenständlichung）过程，乃是完全的异化，而一切一定片面目的的废弃，则是为了目的本身而完全牺牲其他的目的。”[3] 因此，“现代则不给予满足；凡是现代以自我满足而出现的地方，它——也就已经过去了。”[4]

最后，共产主义社会制度重新、但是是在更高的阶段上把生产服务于人，财富变成为“个人的需要、才能、消费数据、生产力等等的普遍性”，变成为“人类对自然力统治的充分发展，也就是说，既对所谓自然界力量的统治，又对人类本身自然力量的统治的充分发展”，变成为“人的创造天赋的绝对表露”。[5]在共产主义社会，人“不是在某一个已经确定的方向来再生产自己，而在全部完整性中来生产自己，不是力图留下某种业已最后确立了的东西，而处在形成过程的绝对运动之中”。[6]

当然，车尔尼雪夫斯基还不能对人类全部历史作出如此科学和深

---

[1][2] 马克思：《资本主义生产以前各形态》，人民出版社，一九五六年，第一九页，第二三页。

[3][4][5][6] 马克思：《资本主义生产以前各形态》，第二三页。

刻渊博的概括。因此，他对艺术的历史发展的观点在根本上还不可能是唯物主义的。然而，他在这方面的某些推断对他却是典型的。如我们所见，应当说，这些推断对他的全部批评活动发生了极其良好的效果，成了他的批评活动的理论基础。

如果说古代虽有局限但却拥有美好性格的时代已经一去不复返了，如果说"文明"创造着纷繁复杂的性格同时又压制劳动的人们，那么，由此得出结论，艺术已经不能无矛盾地发展，而且主要是，在这种"文明"的条件下，倘若不去批判其反面的、剥削、寄生的一面以及它所产生的性格，不去为美的新理想而批判"庸俗人的庸俗"，艺术便不能提高。这个理想恰巧产生在反对阶级压迫和民族压迫的人民运动的基础上，人民运动常常非常复杂和间接地影响着创造艺术、直接地提高"知识"的有文化的社会阶层。车尔尼雪夫斯基懂得先进"知识"和人民群众接近的这个过程，懂得先进的有知识的人们的典型和人民的反抗者及战士们的典型的发展过程是个复杂矛盾的过程，他对特定时期的理想的态度是历史主义的。例如，他承认奥加辽夫的诗具有重大的历史和文学的意义，因为他的诗表现了俄国三十到四十年代的优秀人物的典型。这些人物以自己的热情和怀疑，以"内心斗争的痛苦"和农奴制的黑暗相对立，他们培养了能为人民福利而行动的新人。但是，当这批新人出现时，旧的理想在本质上改变了，蜕化成为某种"希格雷县的哈姆雷特"或者甚至于像谢德林的《外省散记》中的具有自由主义思想的地主布耶拉金——"克鲁德戈尔斯基省的哈姆雷脱"那样的东西。对专制的农奴制的进一步的批判，对"多余人"的批判（是由屠格涅夫、萨尔蒂科夫－谢德林、冈察洛夫、奥斯特罗夫斯基、涅克拉索夫在改革前展开的）以及对实际上参与这种批判的或者能够变成革命者的人物的描写（屠格涅夫的巴扎洛夫、车尔尼雪夫斯基自己小说中的主人公、斯列普卓夫的《艰难时代》中的里亚扎诺夫等人物）——这便是五十至六十年代新情况下的艺术的道路。这样，车尔尼雪夫斯基在发展别林斯基关于"自然派"的思想的同时，为了批判现实主义的繁荣——十九世纪俄罗斯文学的荣誉而进行着斗争。

如果我们忽略了车尔尼雪夫斯基对于悲剧的问题的见解，那我们

对于他如何揭示出艺术对象变化的规律性的概念便是不完整的，因为他的这一见解很能说明他对于特定性格在其中行动的历史环境的理解。

车尔尼雪夫斯基本人赋予悲剧和悲的问题以极重要的意义。这种意义已远远超出了纯粹的文学兴趣的范围。问题在于，自从对一七八九——一七九三年的法国革命感到失望以后，悲剧问题便成了一个革命的历史的冲突问题，成为阐述资产阶级民主主义、以至社会主义革命的问题了。决定这一观点的主要问题在于，什么样的革命道路和革命结果才是历史必然的，而且与此相应的是，如何评价革命中出现的力量，特别是当革命以失败告终的时候。由此便得出对艺术中悲剧的问题的各种不同的解答。

车尔尼雪夫斯基极其准确地抓住了黑格尔在此问题上的基本立场。他在《哲学中的人本主义原理》中写道："黑格尔是位温和的自由主义者，他所作的结论极为保守，为了反对极端的反动势力的斗争，他接受革命的原则，但他又指望革命的精神得不到发展，而革命的精神却是他推翻过于陈腐的过去的工具。"❶ 黑格尔承认历史的进步和它的必然性，但它是以克服合理的、证明无罪的极端和"有罪的"极端的斗争形式出现的。这些极端相互"有罪"，对于从它们的斗争中必然要发生的结果"有罪"。其实黑格尔的整个的辩证法都带有这种温和的性质，这种辩证法归根结蒂是以矛盾的调和、以各个极端间的适当妥协为支柱的。

车尔尼雪夫斯基尖锐地反对黑格尔和费希尔对悲剧性的解释，原因在于他们的观点带有自由主义和保守主义的底蕴。别林斯基早已揭破了这种理论上矛盾的循环论法，它们对革命和反动在同样的程度上加以辩护和指责。这一点，别林斯基在关于柯尔卓夫一文中表现得最为清楚。他在文章里写道："据说，仿佛怜爱心、智慧、才能和一切超人的优点，都是自然界的可怕的赠赐，都是命运对特等人物的诅咒的根源……据说，特等人物应当受到终生不幸和痛苦的惩罚，因为他们要得到高于别人的蛮横的特权……

❶ 《车尔尼雪夫斯基全集》，第七卷，第二二三页。

不！生活与自然的这种敌视完全不是合理的必然的法则，而只是人类社会不完美的结果。和其他任何人比较起来，特等人物生下来更是为了生活和享受生活；人刚一生下来，为了能呼吸，他甚至为空气的本身而必须奋斗，这不是生活的过失，而是社会的过失……"[1] 这样，别林斯基不仅拒绝承认给革命和革命者臆造的"罪行"，而且指出了摆脱由于"人类社会的不完美"而产生的悲剧的革命出路，坚持这种出路的"合理的必然性"。

对于别林斯基说来，这一问题尽管十分重要，但仍是偏重于理论的，对车尔尼雪夫斯基则不然，它已直接成为一个实际的政治问题，成为革命斗争的策略问题。这一斗争要求准备革命力量，选择一个最有利于取得胜利的时刻采取行动。一八五三年，车尔尼雪夫斯基在写作科学论文的前几个月曾经对他未来的妻子说："……我们这里很快就要发生暴动，如果暴动发生，我一定要参加……。这一定会发生的。人民对政府、税收、官吏、地主的不满情绪正日益增长。只需要一个火星，便会烧毁这一切。同时，反对当前秩序的知识分子阶层的人数也在增加。现在燃起这场大火的火星有了。只剩下一个问题：何时燃起？可能再过十年，不过我想会更快一些。"[2] 所以，车尔尼雪夫斯基没有局限于一般的论题：即革命的悲剧性的结束，不是由历史必然性预先决定的，而只是由暂时的情况所决定的。他提出了克服可能发生的悲剧的问题和能够引导到革命的创造历史的宽广大道上去的力量的问题。

如果认为车尔尼雪夫斯基的这种观点只不过是一个启蒙主义者的热情鼓励，认为他只是相信革命思想能够胜利，并且毫不怀疑农民革命对地主封建制度取得胜利后会给社会带来新的对抗性矛盾，因而不能揭示资产阶级民主革命的悲剧[3]，那便大错特错了。首先应当说，资产阶级民主革命的悲剧性或非悲剧性，完全不决定于革命胜利后在社会中发展的未来的对抗性矛盾。换句话说，如果革命不是直接引上

---

[1] 《别林斯基全集》，第九卷，第五二三页。

[2] 《车尔尼雪夫斯基全集》，第一卷，第四一八页。

[3] 对车尔尼雪夫斯基的悲剧理论的这种看法，曾为普列汉诺夫所发挥（见《车尔尼雪夫斯基的美学理论》，一八九七年）。

社会主义道路，这还并不意味着革命必不可免地应该成为悲剧。这里，一切都要看参加革命的阶级，它们的力量的对比和阶级斗争的发展程度而定。尽管车尔尼雪夫斯基不了解工人阶级在一八四八年革命中的作用，但他仍然看到，劳动人民在历次革命中的行动是独立自主的，并且对“职工阶级”的力量、团结和觉悟的增长，对他们在新的欧洲革命中不只是独立自主的而且是成功的表现抱着一定的希望。此外，车尔尼雪夫斯基希望起义的人民在西方革命的支持下，在平民知识分子的领导下，会将俄国引向社会主义，但在他看来，将来要经过一系列的革命，才能实现他在长篇小说《怎么办?》中所描绘的薇拉·巴甫洛芙娜的第四个梦的图景。在一八四八年革命之后，他不是、而且也不可能像十八世纪法国启蒙主义者那样幼稚了。

车尔尼雪夫斯基虽则在他的许多文章和著作中，屡次反复地阐述关于知识推动历史等启蒙主义纲领，但清楚地懂得，历史的必然性是不依愿望和理论为转移的，它建立在广大群众的物质利益上；进步——不是涅瓦大街的人行道，而是一条复杂曲折的历史发展道路。同时他还相信，“坚决不变的历史必然性”能创造这样的力量和手段，它们能够实现向前的运动，并克服这一运动道路上的一切障碍。从这个意义上讲，他的关于像别林斯基那样在俄国社会思想发展上起革命作用的人物的出现的看法，是很能说明问题的：“如果说这时期批评界的代表人物是别林斯基，那么这只是因为他的个性正是历史必然性所要求的。如果他不是这样，那么这个坚决不变的历史必然性便会替自己找到另一个服务者，他会具有另一个姓名，另一种容貌特点，但却不能有另一种性格，因为历史的需求使人们从事活动，并给他们的活动以力量，但历史需求本身不受任何人的指挥，不会为了迎合任何人而有所改变。”[1]

车尔尼雪夫斯基正是从这一点出发来分析悲剧情势，研究克服它的可能性的。“人想要做的事情愈重要，一如想望地完成这事情所需要的条件也就愈多；但是条件却几乎决不能如人所打算的那样具备着；因此，重要的事情几乎决不会正如人所预期的那样完成的”。

[1] 《车尔尼雪夫斯基全集》，第三卷，第一八三页。

“意外之事破坏我们的计划”，“意外之事比我们的计划强大”，“意外之事是无法预见的”，它“对于人常常是有危害的”。[1] 悲剧的原因寓于无法预见的有危害的偶然性中。因此，车尔尼雪夫斯基从未取消过悲剧的问题，他直接指出这一问题原因的客观性以及在任何的、甚至在最有准备的情势下悲剧结局发生的可能性。但是，决不能由此作出结论说，车尔尼雪夫斯基慑服于偶然事件的宿命的力量或者把“坚决不变的历史必然性”神化了。

车尔尼雪夫斯基写道：“伟大人物的命运是悲剧的或不是悲剧的，要看环境而定，”[2] 他并不把这种环境单单看作偶然的、不能预见的东西。例如，自然“永远照它自己的规律继续运行者，……自然规律可能而且确实常常对人和他的事业起危害作用，但是人类的一切行动却正要以自然规律为依据”[3]。车尔尼雪夫斯基对待社会发展的规律也是采取同样态度的：社会发展规律是可认识的，认识这些规律，便有可能预见为革命胜利所必需的合乎规律的条件，预见那些能够把革命引向失败和悲剧结局的基本环境和力量。“而且如果采取了一切必要的预防措施，事情的结局几乎总是圆满的，这难道不是真的吗？”[4]无论是在历史必然性的强大威力面前，或是在意外事件的力量面前，都不能屈服，而应该按照历史必然性的要求行动，也就是说，要革命地行动，必须了解历史规律，预见到必然要碰到的合乎规律的情况，必须准备同它们斗争，全力以赴地反对它们，最后，必须善于选择行动时机，利用各种力量的有利的对比和历史发展的偶然性——车尔尼雪夫斯基就是这样看待悲剧和悲剧的克服的。他的悲剧理论就是克服人类生活中可怕的、悲剧的东西。它们是由违反历史必然进程的有规律的和偶然的情况所决定的。如果这样来理解车尔尼雪夫斯基包含在自己的简短的悲剧定义（“人生可怕的东西”）的内容的话（这个定义无论如何不能表现这个内容），那么，通常对车尔尼雪夫斯基的责备，说他忽视悲剧冲突的实质，便失去意义了。恰恰相反，正因为他把克服悲剧的问题提到了首要的地位，所以他比他的先

---

[1] 参阅《生活与美学》，人民文学出版社，一九五七年，第二七页。

[2][3][4] 见《生活与美学》，第三〇、二八、二九页。

辈们更加深刻地了解悲剧的实质。比如说，他可以从这个观点出发，以充分的理由驳斥那些作家们所写的把悲剧性的根源看成历史必然性的悲剧，换句话说，他揭穿它们是假悲剧，是悲观主义的，宣扬“世界末日”等的作品。真正的艺术的悲剧是乐观的，它鼓舞人们同生活的悲剧作斗争。

车尔尼雪夫斯基的悲剧理论的这些特点，和马克思、恩格斯给拉萨尔的信中对悲剧的见解颇为接近。大家知道，马克思曾经不止一次地谈到悲剧情势的问题，并且作出了精辟分析的范例。然而，如果认为马克思只是对悲剧的本身发生兴趣，只是把它当成某种崇高和美的东西，那便错了。在一切情况下，首先使马克思感兴趣的是关于实际上克服悲剧的问题，关于革命胜利的条件的问题，不论是德国农民战争的情势，或者是近代的冲突——一八四八年的革命和巴黎公社。因此，恩格斯对悲剧冲突的一般提法（“……历史必然性的要求与这个要求实际上不可能实现之间的悲剧的冲突”）❶ 意味着必须无条件地对当时情势作科学的分析，也就是说，分析在当时条件下实现历史必然性的实际可能，从而也意味着要求人们的活动，以消除目前和未来的这些原因。既然悲剧已经发生，那么它的最大的历史教训就是这种革命的活动，就是在殊死斗争中发挥出来的创造力量，而不只是在一时获胜的敌人面前英勇地牺牲。

车尔尼雪夫斯基的悲剧理论的弱点在于对俄国已经成熟的革命局势的具体分析不够。这种分析他是能够作的，而且可以说，会比任何一个同时代的人和参加者都要深刻得多。指望村社农民的“社会主义”本性，指望农民自己同时在各地发动起义，而只需几个革命的平民知识分子稍加领导，便能推翻沙皇政权和农奴制的想法是错误的，但是车尔尼雪夫斯基的革命活动的这种错误的前提，丝毫没有降低他的活动本身的意义。他的活动加速了俄国民主主义革命的到来，扩大了农民在工人阶级及其政党的领导下的革命的可能性。这种错误的前提也没有削弱车尔尼雪夫斯基悲剧理论的意义，尽管他不能以历史唯物主义的观点加以论证，而只能对那种他在理论和实践中所依据

❶ 《马克思恩格斯论艺术》，第一卷，第四一页。

的“坚决不变的历史必然性”的本质作些猜测。

三

车尔尼雪夫斯基在学位论文的一个公式中把艺术对现实的头两种关系连在一起了：“艺术的本质的意义是再现生活中对人有趣的一切事物”,[1] 也就是说，再现在各种环境中的人。这使他能够作出极为重要的有普遍意义的结论，即典型寓于生活本身之中，生活本身创造并改变着典型性格，艺术通过对它们的创造性的再现，也正是解释了人类的生活。对艺术的这种态度是极其有益的，因为正是在这条道路上解决艺术方法的实质问题、不同方法的相对价值问题和现实主义作为艺术发展的主要途径的实质问题。例如，对于车尔尼雪夫斯基来说很自然的是，艺术对自己的对象的关系（我们现在称为现实主义），给艺术打开了最为广阔的艺术可能性，这种关系的本身不可能是停滞不前、一成不变的，而是随着艺术对象的质的变化而变化的。艺术的对象是由重大的历史时期的运动所决定的，同时，作为艺术对对象的这种关系的基础的，始终是对人的价值的有意识的或无意识的人道主义的肯定，对人的现实的、美好的生活的肯定，而不是对彼岸世界的幻想的肯定。

从这一观点出发，车尔尼雪夫斯基激烈反对艺术离开自己的对象而去孤立地描写自然和实物。他认为这是一种证明艺术衰落的“萎靡不振和虚伪的”方向。当然，这并不是说，车尔尼雪夫斯基完全不允许描绘自然和人所制造的实物，因为他写道，在艺术中，“自然描写仅具有作为人的生活现象底背景或者这些现象底暗示和预兆的意义而已。”[2] 所以它们应当从属于对人的描绘，甚至于当人在描绘中不直接出现的时候（如风景画、静物写生等等）。黑格尔的《美学讲义》中也常常出现类似的思想。车尔尼雪夫斯基清除了黑格尔这些思想的唯心主义的玄虚性。从马克思关于被描绘的性格和他周围事物的关系的下列论断中，可以看出车尔尼雪夫斯基究竟在多大程度上是正

[1] 《生活与美学》，第一〇四页。

[2] 车尔尼雪夫斯基：《美学论文选》，人民文学出版社，一九五七年，第二三页。

确的："罪犯的巢穴及其语言反映出罪犯的性格，它们是罪犯日常生活的不可分割的一个部分，因此描写罪犯必然要去描写它们……"❶艺术中实物的描绘，只有当这些外在的客体体现出被描绘的性格的烙印，而且"是它的日常生活的不可分割的一个部分"时才是必须的；一切其他不必要的细节只会使艺术作品成为杂乱的堆砌，哪怕这种描绘是出于大师之手的精工之作也好。

但是，从车尔尼雪夫斯基关于艺术对象的基本原理中引申出的最重要的结果在于，这一对象——在其生活环境中的人——具有深刻的社会性，充满了社会利益并且完全排斥与该对象无关的描绘。其实，车尔尼雪夫斯基之所以反对艺术中的描绘派，是因为这一派以臆想的对象代替艺术的真正的对象，这种做法后面隐藏着逃避社会斗争的反社会的倾向。

艺术对象的社会实质使我们紧随着车尔尼雪夫斯基去探讨艺术的社会内容问题。在美学中，这个问题具有艺术是否从属于社会利益的问题的传统形式。

黑格尔在这个问题上的立场是复杂而矛盾的。简言之，他一方面尽管承认艺术和科学一样，能够用来达到有限的目的，但是他却认为艺术的真正的本质，它的真正的自我实现，是脱离这些目的和利益的自由。另一方面，他把自由的本身看成是艺术尽自己的最高职责的道路，而"只有在艺术和宗教与哲学处在同一境界、成为认识和表现神圣性、人类的最深刻的旨趣以及心灵的最深广的真理的一种方式和手段时，艺术才算尽了它的最高职责"❷。对此，如果再作些补充，即黑格尔曾以公开鄙视的态度写到德国浪漫主义者逃避现实的企图和柯采布❸之流的小市民对庸俗的日常生活的美化，那么很显然决不能把黑格尔列入反动的"纯艺术"的理论的行列之中。车尔尼雪夫斯基表明，黑格尔的美学体系（作为体系）是引向这一理论的。但如就其整个内容来说，这一体系也同时引向直接相反的结论。黑格尔认

❶《马克思恩格斯文集》（俄文版），第二版，第二卷，第六二页。

❷ 黑格尔：《美学》，第一卷，第八页。

❸ 柯采布（一七六一——一八一九），德国反动的小说家和剧作家。——译者注。

为，由于艺术表现了“神圣性，人类的最深刻的旨趣以及心灵的最深广的真理”（重点是我们根据黑格尔本人没有标出、但是可以标出的重点标的）而“和宗教与哲学处在同一境界”。黑格尔的这个思想以唯心主义的（甚至是僧侣主义的）观点表现了对社会意识形态的社会内容的猜测。当别林斯基说科学和艺术的内容是同一个内容并且坚决反对“纯艺术”论时，他正是希望清除这种思想的唯心主义和僧侣主义。

车尔尼雪夫斯基的自觉的革命性，他所反映的农民群众的根本利益和他的社会主义理想，都预先决定了他以别林斯基所达到的结果的精神来解决这一问题。

在学位论文中，车尔尼雪夫斯基发展了别林斯基的观点，并且采用人本主义的论据，从一般的人出发，从作为人的艺术家出发：“人既然对生活现象发生兴趣，就不能不有意识或无意识地说出他对它们的评判，”[1] 艺术家同样也是如此：“这种评判在他的作品中表现出来，就是艺术作品的新的作用，凭着这个，艺术成了人的一种道德的活动。”[2]在这里，从人本主义的观点出发是什么也不能说明的，因为对外在世界的利害关系是人在其全部活动中所固有的，而且不仅仅是人，还有处于本能状态的动物（当它在寻找食物时，等等）。但是，在车尔尼雪夫斯基的这一论断里，已经包含三种杰出的情况。第一，他不是一般地讲艺术的思想，而是讲对现实的评判，他恰恰认为这便是艺术思想的实质。第二，车尔尼雪夫斯基的人本主义的论据得出更为广泛和正确的结论：艺术对现实作评判，因而成为“人的一种道德活动”；正如从《哲学中的人本主义原理》中所引申出来的那样，车尔尼雪夫斯基把“道德”现象理解为有别于物质现象的观念现象，而把“人的道德活动”看作诸如社会科学那样的观念上的社会现象；他把艺术也归入此类。第三，车尔尼雪夫斯基断言，艺术对现实所作的评判，其根源不是艺术家的意志或意识，而是某种在艺术家之外、作用其意志和意识、并不依赖这种意志和意识的客观的东西；换句话说，车尔尼雪夫斯基感觉

---

[1][2] 《生活与美学》，第一〇二页。

到了艺术的思想内容的客观根源。对于这一点，车尔尼雪夫斯基在《哲学中的人本主义原理》中说得更加清楚。在那里，车尔尼雪夫斯基把不同的哲学家的观点直接同一定的政治思潮和党派联系起来，而把社会主义思想称为是符合西欧“老百姓”的处境和要求的。车尔尼雪夫斯基向历史唯物主义的这一迈进，使他能够在《俄国文学果戈理时期概观》中直接提出了艺术对社会和社会利益的关系问题，并且从这一观点出发，展开了坚决反对“纯艺术”的理论的斗争，从而双倍地加重了别林斯基曾经给“纯艺术”理论的致命打击。

车尔尼雪夫斯基在《俄国文学果戈理时期概观》中写道，“纯艺术”的拥护者“关心的根本就不是离开生活而独立的新艺术，相反，他们要使文学专门受一个包含纯粹世俗生活的意义的倾向所支配”。[1]因此，他以毁灭性的笔调描绘了一小撮“贪图乐逸的幸运儿”的“优美的享乐主义”的“无聊庸俗的”倾向。

别林斯基和车尔尼雪夫斯基反驳“纯艺术”的严正语句，经过一百年后，我们听起来不是有所减弱，而是更加有力，因为它们为艺术后来发展的全部经验所证实。车尔尼雪夫斯基写道：“把文学局限在优雅的享乐主义，这就是把它的界限限制到荒唐的程度，从而陷到了最狭窄的片面化和偏执里。”[2]别林斯基的著名的火一般的语句，道出了反对这一理论的最深刻和无可辩驳的论据：“剥夺艺术为社会利益服务的权利，就是说，不是提高而是降低艺术，因为这等于取消艺术的最生动的力量，即思想；使它成为一种奢侈享乐的对象，成为游手好闲的懒汉们的玩具。这甚至等于是扼杀艺术……”[3]车尔尼雪夫斯基揭开了别林斯基这一思想对艺术的艺术性方面有直接关系的一面：“诗就是生活、行动、斗争、激情……，和时代底理性的要求有活的联系，就会使人的每一种活动得到毅力和成功，因此我们今天的享乐主义就不可能在诗歌中创造随便什么

[1][2] 《车尔尼雪夫斯基论文学》，上卷，新文艺出版社，一九五六年，第五四四、五四六页。

[3] 《别林斯基全集》，第一〇卷，第三一一页。

杰出的东西。”❶ 车尔尼雪夫斯基归纳出艺术对社会和社会利益的关系的普遍规律性：

“文学也像其他一切值得注意的智力活动或者道德活动一样，就其本性来说，它不能不是时代愿望的体现者，不能不是时代思想的表达者。问题只在于，文学所应当服务的思想是怎样的思想，……要回答这一点是不必犹豫的：只有那些在强大而蓬勃的思想底影响下，只有能够满足时代底迫切要求的文学倾向，才能得到灿灿的发展。”❷

车尔尼雪夫斯基对这一规律性的理解没有任何过于直线式和庸俗的成分，这也是这一规律性的实质所不能容许的。他出色地把这种规律性当作对待文学的具体现象的原则，从这些具体的现象中发现作为艺术发展的主导倾向的规律性。在每个艺术家的创作中和不同的文学流派中，这种主导倾向表现得也各有特色。例如，他向已经成熟的戏剧大师奥斯特罗夫斯基指出了斯拉夫主义思想对他的才能发展的危险性；但他又揭示出尼·乌斯宾斯基对人民的题材的新态度的艺术可能性，而丝毫没有夸张他的作品的艺术水平。他向列夫·托尔斯泰指出了后者的卓越才能的特点，后来，在发展这些特点的道路上托尔斯泰成了我国的反映俄国生活重大时代的文学上的天才。他在萨尔蒂科夫-谢德林的面前展示出了理想的全部伟大与广度，只有这种理想才能够给悲痛以充沛的力量，使讽刺家的愤怒成为无可抗拒。车尔尼雪夫斯基从未向任何人许诺过在把握时代先进思想的道路上会有轻而易举的胜利，他要求深入到社会发展所提供的题材中去，而另一方面，他要求真正从艺术上和思想上揭示作家感到亲切而且适合于他的才能倾向的题材。他不仅坚决反对“纯粹的”诗，而且坚决反对它的另一极端和伴随者、即所谓“说教”艺术、琐碎的指摘和教诲。后一种艺术和为人而斗争的思想是格格不入的。为人而斗争，这是别林斯基、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫、萨尔蒂科夫-谢德林的革命民主主义美学的主导思想。

车尔尼雪夫斯基还不能把自己关于艺术的社会内容以及它在阶级社会中的阶级本质的猜测建立在适用于社会和历史的反映论的坚实基

---

❶❷ 《车尔尼雪夫斯基论文学》，上卷，第五四七——五四八页。

础上，但是为了全人类的自由的未来，为人的革命斗争的理想使他把他关于艺术形式、艺术独特的对象和社会内容的全部概念，都联结为一个牢固统一的整体。马克思主义以前的美学思想从未达到过如此完整的地步。这一思想同时也确定了车尔尼雪夫斯基对最困难的艺术理论问题——艺术的使命、艺术在社会生活中的作用——的态度。

四

在《美学讲义》的《序论》中，黑格尔探讨了打算把艺术的目的看作是再现生活、温驯习性、净化情欲和为道德上的自我完善的教训等等的理论。黑格尔正确地作出结论说，所有这些理论，对问题的提法都是纯形式的，抽象的，缺乏富有内容的目的的。因此，它们不仅没有解决问题，而且也没有真正地提出问题。但黑格尔本人同样既没有能够提出、也没有能够解决这一问题。这是由于他对问题的抽象唯心主义的态度（尽管也是历史主义的）所致。按照这种态度，一切社会意识形态在自己的历史发展和彼此接替中，都应该用来达到黑格尔所理解的真理，即“纯粹的”哲学形式的“绝对精神”。

只有当提出了把最后一个资本主义的剥削形式转变为一个没有剥削、没有压迫的社会的历史任务时，只有当找到了进入这个没有惊心动魄的对抗性矛盾的真正人类社会的出路时，才有可能具体地历史地提出并解决社会意识形态的（包括艺术在内）使命的问题。

黑格尔看到了资本主义社会的对抗性矛盾，并且对人在这个社会中的庸庸碌碌作了深刻的描写。他写道，现代的人变成了两栖动物，他不得不生活在互相排斥的不同的世界里：“因为从一方面看，我们看到人囚禁在庸俗的现实里，……受到需要和穷困的压迫，受到自然的约束，受到自然冲动和情欲的支配和驱遣。但是从另一方面看，人却把自己提升到……思想和自由的领域，……把世界的生动繁荣的现实剥下来，分解成一些抽象的概念，……他须把从自然方面所受到的压迫和暴力去回敬自然。”❶ 然而，黑格尔看到这些矛盾，他只是提出一个纯抽象地克服这些矛盾的药方，把这一任务寄托于自己的哲

❶ 黑格尔：《美学》，第一卷，第六三——六四页。

学。他忽视社会主义的乌托邦学说的合理的一面，抛弃了这些学说所提出的人的全面发展的理想。他写道："……人们常说社会和国家的目的在于使一切人类潜能以及一切个人的能力在一切方面和一切方向都可以得到发展和表现。"❶ 他觉得，这种观点是纯粹"形式的"观点，它忽略了必须统一这些能力、必须使它们服从于一个"实体的"目的的必要性。因而，他自己也未能从剥削社会的对立中挣脱出来；在这种社会里，人失去自己的独立和自由，他越是有效地征服自然，就愈加变成为追逐暴利的工具或败富的奴隶。

然而，要克服这种对抗性的矛盾，只有通过将乌托邦的幻想变成科学的社会主义的道路，通过群众为实现社会主义理想的革命运动道路方才可能。乌托邦理想的合理方面在于，人本身对于自己应当成为目的，应当正是"使一切方面和一切方向"得能到发展；这种全面发展的一致性是由社会本身的一致性所保证，而不是取决于什么支配人的、在人之外的目的。由此可以得出结论说，在没有这种一致性的社会里，在与人相违背的目的居统治地位的社会里，为解放人的革命的斗争也会使斗争者从这一目的那里解放出来，斗争鼓舞他，同时解放出斗争要求为自己服务的一切力量和手段，其中包括艺术。艺术不可能是无目的的，"为艺术而艺术的"：它或者是为了解放人，反对奴役人、压榨人从而使自己得以实际成为艺术，或者是服务于剥削社会里奴役人的目的。一个诗人的著名格言："膜拜艺术吧，只有它才是没有思想、没有目的的。"——这说的只是对反人性力量的奴隶式的膜拜，不管这种膜拜以什么抽象的"美的理想"作掩盖。

车尔尼雪夫斯基也以这种革命的和社会主义的（尽管还有乌托邦的）观点去观察艺术使命问题。他在学位论文里写道："无益的事物没有权利受人尊重。'人自身就是目的'；但是人的工作却应当以人类的需要为目的，而不是以自身为目的。"❷

别林斯基在自己的批评中也是从"人自身就是目的"这一论题出发的，当他谈到"社会的最高和最神圣的兴趣是同样地广及每个

---

❶ 黑格尔：《美学》，第一卷，第五六页。

❷ 《生活与美学》，第九四页。

成员的社会本身幸福”❶ 时，他同样是在指这一论题的社会主义的内容。别林斯基将这一点运用于美学，反驳黑格尔的艺术、宗教、哲学的梯形公式：“通向这种幸福的道路是意识，而在促进意识上，艺术不比科学差。”❷但就在这里，别林斯基不仅显出了社会主义的思想进展状况，从他的话里还可以看到乌托邦式的启蒙主义的思想进展状况。对于这一矛盾——一方面是社会主义乌托邦理想的现实方面和现实的民主主义的革命性，另一方面是对农民的社会主义的本质和对作为进步始因的意识所持的空想——车尔尼雪夫斯基始终没有能够克服。

车尔尼雪夫斯基多次阐述他解决艺术在社会生活中的作用的问题的启蒙主义纲领。例如他写道：“人类的经验和思想的成果都保存在科学里面，人类的概念，乃至习惯和生活，主要是根据科学以改良的。但是，科学的发明和见解，只有当推广于群众之中，才会带来实益。”❸ 科学的形式对于群众是困难的，它的思想由通俗的解说来传播，但在这里，主要的作用在于文学。“假如说通俗读物把科学提炼的沉重金条铸成流行货币，那么诗歌便是把小银币投才市场，在金币甚少到达的地方，银币就流通起来，还是有其不可剥夺的价值。”❹

在这里，在车尔尼雪夫斯基的面前，发生了一个巨大的困难。这个困难后来为普列汉诺夫所指出。他写道：“如果艺术不能够以自我为目的，如果它的主要使命在于促进社会思想的发展，那么显然当出现了可能在社会里传播正确观念的捷径时，艺术便应当退居第二位了。”❺ 普列汉诺夫看到了这个困难，然而他在这里关于这一困难的问题的提法是不正确的。

其实任何以唯心主义为基础的美学理论，无论是实利主义的、主张艺术没有目的或以自身为目的的、以及调解这两个极端的，都不能避免这一困难。如果艺术的主要使命被宣布为对真理的独立的直觉的领悟，那么哲学便处于从属地位了。可以把宗教、道德等提到首位，

---

❶❷ 《别林斯基全集》，第一〇卷，第三一一页。

❸❹ 车尔尼雪夫斯基：《美学论文集》，第一三七、一三八页。

❺ 普列汉诺夫：《艺术与文学》，苏联国立文学出版社，一九四八年，第四二〇页。

但在所有的情况下，始终存在着一种社会意识形式由另一种来替代的问题。在普列汉诺夫这里提出的形式里，这一问题也仍然没有解决：在考虑到艺术的完全的自我目的性时，比方说，把它视为游戏，而人自己则服从于这种游戏，那么人在从事艺术活动时便失去了自己，那时对于他说来，艺术就代替了一切，变为实际上奴役人的戏法和游艺。

只有历史唯物主义充分地解决了这一问题，因为第一，它说明所有的社会意识形态都是物质的社会关系的反映，从而消灭了它们的虚假的阶梯形的排列并且阐明某一时代某种社会意识形态居于首位的历史制约性；第二，因为历史唯物主义在考察每一种形态时是和它的一般的和特殊的使命统一起来进行的。

车尔尼雪夫斯基同时接近了解决问题的这两个方面。当别林斯基说：科学和艺术促进社会主义理想的思想意识时，他已经坚决地声明："在这里，科学和艺术都同样地不可或缺，科学既不能代替艺术，艺术也不能代替科学。"❶ 他没有论证他的这一深刻的信念，没有发挥有关这方面的思想。车尔尼雪夫斯基以革命者、批评家和艺术家的毕生活动做到了这一点。

一般地说，对于启蒙主义、特别是车尔尼雪夫斯基的启蒙主义，不能只看成是一种纯粹的理论，而不管它的具体历史的内容。列宁曾经指出过普列汉诺夫的这种错误："由于唯心主义和唯物主义的历史观的理论上的差别，普列汉诺夫忽略了自由主义者和民主主义者的实际政治的和阶级的差别。"❷ 车尔尼雪夫斯基是个革命的启蒙主义者。他的启蒙主义纲领是在农民运动的强烈影响下产生的。在反沙皇政权的自由主义地主同地主－农奴主及其官僚专制机构业已成熟的联盟的条件下，农民运动提出了进行革命的实际任务。在这种情形下，革命的唯一的力量，只能是受革命知识分子中的优秀阶层所领导的农民，因而，向群众阐明革命思想的问题，便具有重大的意义。这便是为什么在车尔尼雪夫斯基上述的纲领中，科学实际上列居第二位的缘

❶ 《别林斯基全集》，第一〇卷，第三一一页。

❷ 《列宁全集》，第二五卷，第二三一页。

故——尽管它自身在发展，但如果不“推广于群众之中”，它便无力影响历史的进程。让我们同时回忆一下，车尔尼雪夫斯基认为，科学要影响群众，就应当符合群众的要求。最后，如上所见，车尔尼雪夫斯基坚信历史必然和历史要求的客观性质，它“不受任何人的指挥，不会为迎合任何人而有所改变”。车尔尼雪夫斯基没有了解决定历史必然性的最终原因，没有揭示出人民群众之所以恰恰有这种而不是那种需求的原因（他说这由于人的自然本性），不能系统研究由经济发展的矛盾而来的新的社会思想的出现。然而，他向历史唯物主义的实际的接近，使他接近于解决艺术的使命问题。

车尔尼雪夫斯基谈到探究并制定时代思想——进步的、革命的思想——的科学。他说得很对：宗教的和其他形式的时代在历次革命中已经过去了，劳动大众自己的运动的利益需要科学的理论；一方面，这种理论是在摸索、错误、空想和发现的长期痛苦中诞生的，另一方面，那些反人民的思想体系也开始披上了科学的外衣、夸耀其科学性并引证科学等等。车尔尼雪夫斯基比所有的马克思主义以前的思想家都更接近于科学的观点，而且花费很多力量来揭露资产阶级和自由主义的伪科学的理论。

因此，对他来说，问题是这样的：艺术是否在群众中宣传、散播伪科学的、虚假的、对人民有害的观点和理论，或者是（自觉或不自觉地）站在人民的一方面，帮助人民了解他们自己的地位，鼓励同社会恶势力进行斗争。艺术不可能不宣传：艺术对现实的必然的（有意或无意的）评价，艺术对社会恶势力的判决，就意味着传播一定的思想，意味着站到斗争力量的某一边。这是问题的第一个方面，它和科学、政论、通俗文学等是共同的。车尔尼雪夫斯基清楚地看到所谓不同的哲学派别的思想方向，他无疑地考虑到了宗教、道义和道德的思想影响，当时在俄国，没有人比他更通晓政治。艺术和文学在这里占有的只不过是自己在一系列思想现象中的一个位置。

在这里，车尔尼雪夫斯基已经刻画出了艺术使命的相对特殊性的轮廓。他努力强调艺术和科学的深刻的亲属关系，使艺术同他认为是科学的那些道德和政治的方面接近；这不是偶然，而是有其自己的基

础的。艺术和科学一样，说明生活，它在本质上可以说是科学的，是反宗教的。不错，如果作家以错误偏执的思想看待现实，艺术也可能歪曲生活，但那时艺术作为艺术，便不可避免地要衰败下去。相反，如果艺术说明生活，那么它在社会生活中的作用的提高不仅因为它说明许多现象，而且还因为它的影响力量的无可估量地增长。艺术的力量在于其刻画的真实。

然而，艺术直接的独特的使命不在于此，而在于：艺术在刻画环境中的人、刻画社会中的个性时，就其实质而论，它是在争取完整的、自由发展的、真正的人的个性，肯定具有全部真正人的表现的人类生活的伟大的价值。艺术培养人的尊严，培养他反抗非人的生存条件的力量，在斗争中的勇敢精神，在一切生活环境中的性格和毅力以及他的思想、感情、行为的全部方式。艺术以自己的这种使命同时代的先进思想牢固地结合起来，甚至可以说是最终融为一体，不管艺术家意识到这一点与否。同时代的先进思想结合起来，按车尔尼雪夫斯

在社会生活中的一般和特殊作用的概念，同时和他全部的深刻人道主义的美学体系相结合的。战斗的、革命的人道主义的思想，艺术与人民生活的密切联系和忠实地为劳动大众服务的思想，贯穿于车尔尼雪夫斯基的整个美学体系之中。这些思想今天还是有意义的，它们帮助我们为争取文学艺术与建设共产主义的人民的生活进一步的接近，反对对先进的民主主义传统和工人阶级的革命思想的机会主义的背弃，反对嚣张的资产阶级的唯美主义及其传播而进行的不调和的斗争。

（于　冰　季　达译）

编后记

我们这一辑可以说是第五辑的续篇。这里收的苏联文艺理论工作者在一九五七至一九五九年间先后发表的文章，所论述的是近代英国、德国和俄国的美学史和文学理论批评史上的古典作家或其重要论著。

在英国方面，我们介绍的是有关柏克和雪莱的论文。柏克是英国

在社会发展上的作用。其次，在诗的对象问题上，雪莱承认艺术的对象是现实，但他认为，并非一切充满实际矛盾的生动多姿的现实都是诗的对象，诗的对象只是现实发展中最重要的趋势。在他看来，美不是当前充满矛盾的生活本身，而是发展和臻于完美的现实；艺术的任务是发掘使当时的丑恶现实变为美好现实的生活潜力。最后，在艺术反映现实的特点问题上，雪莱既重视艺术中的理性成分，更注意创造诗的形象的特殊思维形式——想象。他把诗中的想象作用问题和艺术对人的积极作用问题直接联系，这也正是积极浪漫主义的实质所在。

德国的美学是很丰富的。我们这里介绍的是启蒙运动时期美学代表莱辛、赫尔德和席勒，以及唯心主义哲学家康德和黑格尔。在论**莱辛**的《拉奥孔》一文里，弗里德连杰尔评述了这一著作有关诗与绘画的区分的见解后指出，莱辛之所以进行这种区分，是为了反对古典主义美学，争取艺术的民主性，肯定现实主义理论。达一切不仅为了建立德国的民族文学，而且是与当时的社会斗争相联系的。作者论述说，莱辛认为，诗与绘画不同，以动作为描绘对象，他以此与古典主义时期的戏剧和史诗的冷漠、静穆、和谐和抽象的合理性等相对立。在莱辛看来，作家的任务是从发展和斗争、运动和矛盾中描写生活，而不是从静态、象征性的协调中进行描绘。他的这些见解给德国现实主义文学的发展开拓了辽阔的天地。文章接着从美学史的角度，以莱辛同狄德罗的对比，他对温克尔曼的批判，以及赫尔德对他的批评，来说明《拉奥孔》一书在启蒙运动时期美学上的意义，同时也指出莱辛对古代艺术的分析缺乏历史主义精神。**赫尔德**对我国读者说来是比较陌生的。这是“狂飙突进运动”的重要理论家，对于歌德、史雷格尔兄弟等起过重大的影响。日尔蒙斯基的文章介绍了赫尔德的生平及其思想演变和著作活动的概况，着重评述了他的几部重要的著作。作者认为：赫尔德在《批评之林》里，对于莱辛的绘画与诗的界限问题的发挥，他所提出的艺术趣味与艺术风格决定于地理环境与社会环境的见解，他在《关于近代德国文学断片》里所论述的语言发展和诗歌发展的关系、文学的产生成长和变化同本民族的特定历史条件相关联的观点，他的肯定各民族之间存在着紧密的文化联系与相互关系、反对模仿古代希腊罗马文学和当时法国文学的论据，他在

《关于莪相与古代各民族歌谣通信摘要》里对民间诗歌的分析和要求把民间歌谣看作民族文学革新的渊源的主张，以及他在有关莎士比亚的论文里所阐述的艺术中的一致性的认识等等，都显示出他的历史主义和民主主义，有其不少独到之处；而他之所以注意并探究这一系列问题，都是为了德国文学的革新，为了建立德国的民族文学。最后，作者指出，赫尔德在《理性与经验，纯粹理性批判的批判》和《喀里贡》等论著中激烈反驳康德的唯心主义美学、尤其是无利害关系说，也表现了进步的艺术观点。席勒作为美学家，并不依赖他的诗人的地位而具有独立的意义，对于浪漫主义者，对于歌德、谢林和黑格尔都有一定的影响。阿斯穆斯的论文主要分析席勒的两部重要著作。作者阐明：在《美育书简》里，席勒虽然看出资本主义文化的本质矛盾，却没有认清这种矛盾的真正社会根源，他的拒绝革命而在美育和艺术中寻求解决这种矛盾的途径，确是他的局限性所在，但他所探讨的有关艺术特征的审美游戏和审美“外观”两概念却含有辩证因素，有其深刻内容。在作者看来，席勒虽受过康德的影响，但他始终保持自己的一定程度的独立性，而在《美育书简》完成以后，由于与歌德的接触，最终离开了康德。《论素朴的诗和感伤的诗》正表明他由抽象的文化哲学和美学到艺术和诗学的具体问题的转变。作者接着指出，在这一论著中席勒所划分的诗的两个基本类型，“素朴的诗”的概念接近于现实主义，而“感伤的诗”的概念则接近于理想艺术；这种分类既是理论的，又是历史的。由于主观和客观的原因，席勒的确把两者的差别绝对化了，但是，他并不认为，这是两种彼此排斥的倾向，而是必须互相补充的方法。席勒确定自己为“感伤的”诗人，但他对二者并无偏爱，在其活动的最后十年间，他的诗歌把他导向现实主义，只是由于过早的逝世，使他在这方面的探索没有得到长足的发展。阿斯穆斯关于康德的文章虽然以评述他的“天才”论为题，却广泛地论述了他有关艺术创作、艺术分类与鉴赏的二律背反问题的见解。文章的主旨是要阐明：康德的美学是复杂而矛盾的，人们把康德看成始终如一的形式主义者，殊不知他的美学与十九至二十世纪资产阶级美学对它的解释有所不同，他在论艺术创作和艺术分类时是表现出矛盾的倾向的。阿斯穆斯逐一分析了康德关于艺术、天才、

审美理念和艺术分类的论点，从而指出：康德认为，诗必须具有精神，而使诗具有精神的则是审美理念；他还把美确定为“审美理念的表现”；而且，在他看来，艺术必须与道德目的相结合才具有最高的意义；在比较评价各种艺术时，他也以其表现审美理念的能力为标准；尽管他始终停留在唯心主义的范围之内，而且把艺术活动与认识活动、审美理念与概念生硬地分开。根据这些分析，阿斯穆斯下结论说：康德关于鉴赏判断四因素的学说是“形式主义”的，而他的关于艺术的学说则不是形式主义的。奥符相尼柯夫的文章，是他的论著《黑格尔的哲学》中的一章，对黑格尔的美学作了概括的阐述。作者指出，黑格尔把艺术作为绝对精神自我揭示的形式之一，他关于艺术任务、艺术对象的见解，关于艺术中的理念、理想等概念，他所论述的艺术三种形式（象征艺术、古典艺术、浪漫艺术）和艺术分类及其相互关系的理论，他的确认艺术风格、种类和体裁的递嬗的规律性以及这种递嬗是由“世界状况”决定等等观点，虽然基于唯心主义并带有公式化的缺点，但却包含着深刻的猜测；就是他的关于艺术中一般与个别相统一的学说，以及与此有关的他对性格的理解，他的关于艺术应反映时代最重要的道德矛盾和政治矛盾的见解，也都值得重视。奥符相尼柯夫认为，黑格尔最重要的贡献之一是，他猜测到资本主义社会同艺术创作的敌对性，但这是与他把艺术看作绝对精神自我认识的特定形式的见解密切相联的。作者说，根据黑格尔的观点，精神的运动是逐步摆脱感情世界，而艺术则必须以感性的形式来揭示真理，所以，艺术的发展必然向更高的认识形式（向宗教和哲学）转化，因而在他看来，艺术的衰落是无可避免的。与此同时，黑格尔把这一衰落过程同社会的发展相联系。他说，艺术的衰落在古代罗马就已开始。资产阶级社会里人与人的相互关系是与古代罗马相似的，现代人与罗马人在客观上同样都是不独立不自由的，因此，现代资产阶级社会不能像古希腊“英雄时代”那样，成为创造理想的形象和理想的艺术的真正基础。作者认为，黑格尔肯定由“英雄时代”过渡到文明是一种进步，也知道古典艺术之不可重复，还以为艺术向更高的认识形式过渡是必然的，并不为艺术的衰落而怅惘，但由于主观和客观上的原因，他却把资本主义社会里艺术的局限性看作绝对的；不

过，他对艺术前途的这种悲观主义看法并非一贯的，在他的小说理论里，他承认，艺术在现代也可能获得巨大的成就。

在俄国革命民主主义批评家中，我们介绍了别林斯基和车尔尼雪夫斯基。拉甫列茨基的论**别林斯基**的文章概括地从批评家的世界观发展的几个阶段，来阐述他的文艺观中的中心问题——现实主义理论的日臻完善的过程及其达到的成就。作者指出：别林斯基在青年时期的探索，受过黑格尔的巨大影响；在“与现实妥协”时期里观点上带有某些弱点，但在艺术形式问题上，却能从其对于认识现实所具有的意义为出发点，肯定艺术形式的意义在于它有助于逼真地认识现实；这个时期他在艺术性的标准问题上所提出的关于典型性、“锁闭性”以及“不由自主性”等也都有独到的地方。别林斯基在四十年代世界观的进展，使他得以正确地理解文学的本质及其使命的问题；在他的思想成熟的后期，他达到艺术家的“主观性”、社会目的性与“客观性”相一致的观点，并且肯定艺术中的社会倾向是现实主义的要求和条件；此外他的关于幻想在再现现实中的作用以及与此有关的“可能性”的论点，也颇值得注意。文章最后还谈到了别林斯基对西欧的美学和批评的优越性，以及俄国革命民主主义批评家关于美和丑、“悲剧罪过”和“喜剧性”等美学范畴的见解的进步意义。索洛维约文的论文主要探索**车尔尼雪夫斯基**在艺术对现实的三种关系问题上的观点。文章阐述说：在艺术对世界的关系问题上，车尔尼雪夫斯基认为，艺术是外在世界的复写，而艺术形象则是“生活的形式”的反映，是它的具体性和个别性的反映；他证明了“创造性幻想”为劳动和艺术所共有，克服了把劳动和艺术相分离的德国古典美学中的唯心主义观点，并力图克服费尔巴哈在这个问题上的直观的观点。在艺术对对象的关系问题上，他捉摸到了艺术的社会内容和艺术对象的区别，指出艺术对象是“环境中的人”，虽则他还不能了解“人的本质”。他还探讨过艺术发展的特殊规律，知道艺术的盛衰和社会发展的联系，固然还不能揭示社会经济发展的普遍规律。与此有关的是他的关于悲剧问题的论点。他认为，悲剧不是历史的必然性，应该按照历史必然性的要求来行动，从而达到悲剧的克服。在艺术对社会和社会利益的关系问题上，他反对“纯艺术”，论证艺术必然具有倾向

性和艺术必须服务于进步的思想，并对艺术的使命问题提出有意义的看法。

这就是本辑内容的一个轮廓。大家知道，美学史上的许多现象是复杂而矛盾的。在这方面，马克思主义的研究工作还刚刚开始，许多问题有待深入探讨。而且，这个领域也是思想斗争的一个领域，许多观点尚须认真分析。因此，本辑收入的几篇论文，只是给大家提供研究的数据；而这里的简单介绍，也只限于客观的转述。我们的水平有限，涉及的问题又比较专门，全书选材上的不当、翻译上的错误以及这里转述上的出入，实所难免，深望读者指正。

附带要说明的是，这一辑像第五辑一样，由于材料的限制，我们既不能很系统地介绍美学史与文学理论批评史上的代表，而选入的材料，来源也颇繁杂。有的选自论文集，有的是专著中的章节，更多的是选集的序言或附录。各篇文章的任务既然不同，论述的重点也因而互异。从体例的角度来说，这一辑是很不统一的。

1962 年 12 月

《中国社会科学院文学研究所学术汇刊》编后记

《中国社会科学院文学研究所学术汇刊》（以下称《学术汇刊》）由中国社会科学院文学研究所选编，收录了《文艺理论译丛》（上下）、《古典文艺理论译丛》（全4卷）、《现代文艺理论译丛》（上中下）、《中国文学史》（上下）、《中国文学资料丛刊》、《现代美英资产阶级文艺理论文选》、《世界文学中的现实主义问题》等共7种14卷，内容包括文学研究所从1957年到1979年间，关于世界文学理论、文学史和我国古代著名文学家的理论研究专著和翻译著作，是研究新中国文学理论发展的基本读物。

这套丛书的出版，是知识产权出版社在国家新闻出版总署的倡导下，“拯救断版书工程”的一个重大成果。我国每年有相当数量的图书退出市场流通领域，成为所谓的"断版书"，历年累积下来的断版书品种十分可观。这些断版书，一样承载了人类文明的火种，其中有很多具有重大的学术、思想价值，为部分读者所急需，但是因为短期市场销量等方面的原因就被打入冷宫。另外，有些图书因为种种原因竟至散佚，比如本丛书收录的《文艺理论译丛》，前后出版了6期，但是现在能找到的只有4期，实在是一件很遗憾的事。为了“文明永续传承”，我社利用先进的数字印刷技术、OCR识别技术，使读者需要的、有价值的书永不断版，使人类精神文明的成果永续传承。《学术汇刊》的出版，正是得益于这一工程。

丛书收录的主要是20世纪五六十年代出版的书籍，当时采取铅字印刷，效果不甚理想。在《学术汇刊》出版时，我们没有采取影印的方式，而是使用了汉字OCR识别技术，将铅与火的产品变成数字代码，一步跨入数字出版时代。为方便现在的读者，我们将原书采用的繁体字转变为简体字；为最大限度保持原书的特色，我们保留了原书中特定时代的说法、用法，除少数地方以及原书明显的疏漏、错

误外，概未改动。

《学术汇刊》的出版，得到了方方面面的大力支持，这里尤其要感谢文学研究所的刘跃进先生。他在丛书开始策划时即参与其中，全程关注丛书的出版进度，于百忙中抽出大量时间，在丛书内容选编、出版方式等方面起了决定性的作用。

最后需要说明的是，《学术汇刊》卷轶繁多，我们虽为本套书的高质量出版做了许多艰苦细致的工作，但疏漏、错误在所难免，希望广大读者批评指正。我们将努力工作，奉献一部又一部的精品以飨读者。

编　者

2010 年 3 月